DO PROVINCIA

NAZIONALE
B. Prov.
IV
1498
BIBLIOTECA
VITT. EM. III
NAPOLI

BIBLIOTECA PROVINCIALE
Armadio 5
Palchetto 9
Num.° d' ordine 81
16152

112
3
13

B Pau
IV
14.98

G1h982

Literaturgeschichte

des

achtzehnten Jahrhunderts.

Von

Hermann Hettner.

In drei Theilen.

Dritter Theil.

Die deutsche Literatur im achtzehnten Jahrhundert.

Drittes Buch.

Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur.

Zweite Abtheilung.

Das Ideal der Humanität.

Braunschweig,
Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn.
1870.

Geſchichte

der

deutſchen Literatur

im

achtzehnten Jahrhundert.

BIBLIOTECA PROVINCIALE
NAPOLI

Von

Hermann Hettner.

Drittes Buch.

Das klaſſiſche Zeitalter der deutſchen Literatur.

Zweite Abtheilung.

Das Ideal der Humanität.

Braunſchweig,
Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn.
1870.

BIBLIOTECA NAZIONALE VITTORIO EMANUELE
NAPOLI

Die Herausgabe einer Ueberſetzung in franzöſiſcher und engliſcher Sprache, ſowie in anderen modernen Sprachen wird vorbehalten.

Vorwort.

Auch dieſen letzten Band würde ich ohne Vorwort veröffentlichen, wenn ich nicht das Bekenntniß abzulegen hätte, daß das muſikgeſchichtliche Kapitel weſentlich unter Beihilfe des Kapellmeiſter Dr. Julius Rietz abgefaßt iſt. Schon Otto Jahn hat von meinem verehrten Freund geſagt, daß in ihm ein Philologe und, ich muß hinzuſetzen, ein Geſchichtsſchreiber verloren ſei; was ſehr zu bedauern ſein würde, wenn er nicht Muſiker geworden wäre.

Freilich habe ich die Grenze des achtzehnten Jahrhunderts weit überſchritten, indem ich die geſchichtliche Betrachtung bis auf Goethe's Tod fortführe. Aber bedarf es der Rechtfertigung? Die großen Aufklärungskämpfe, welche in England begannen und ſodann von Frankreich aus in die weiteſten Kreiſe verbreitet wurden, fanden erſt in Goethe's und Schiller's klaſſiſcher Dichtung ihre Vertiefung und ihren Abſchluß.

Nicht ohne Wehmuth ſcheide ich von einer Arbeit, an welche ich die beſten Jahre meines Lebens geſetzt habe.

Dresden, am 30. Juni 1870.

H. Hettner.

Inhalt.

Dritter Theil.

Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert.

Drittes Buch.

Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur.

Zweiter Abschnitt.

Das Ideal der Humanität.

	Seite
Erstes Kapitel. Kant	3
Zweites Kapitel. Goethe in Italien und die ersten Jahre nach seiner Rückkehr	50
1. Goethe's italienische Kunststudien	50
2. Iphigenie und Tasso, die römischen Elegien und die venetianischen Epigramme	65
3. Die ersten naturwissenschaftlichen Schriften	97
4. Wilhelm Meister's Lehrjahre	108
Drittes Kapitel. Schiller's geschichtliche und philosophische Studien	131
1. Die geschichtlichen Werke und die Hinwendung zu den Alten	131
2. Die philosophischen Abhandlungen und die philosophirenden Gedichte	154
3. Die Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung	188
Viertes Kapitel. Das Zusammenwirken Goethe's und Schiller's	213
1. 1795 — 1798	213
Die Xenien. Goethe's Hermann und Dorothea. Goethe's und Schiller's Idyllen und Elegien	213
Goethe's und Schiller's Balladen. Schiller's Glocke	235
Schiller's Wallenstein	244

Seite
2. 1798 — 1805 266
Goethe's und Schiller's antikisirende Kunsttheorie 266
Goethe's antikisirende Dichtungen. Achilleis. Die Festspiele. Die natürliche Tochter. Helena. Pandora 280
Schiller's letzte Tragödien. Maria Stuart. Jungfrau von Orleans. Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Demetrius 292
Fünftes Kapitel. Philologie und Geschichtschreibung 336
1. Philologie. Chr. Gottlob Heyne. Fr. Aug. Wolf 336
2. Geschichte. Schlözer. Joh. Müller. Spittler 346
Sechstes Kapitel. Georg Forster 353
Siebentes Kapitel. Nachklänge der Sturm- und Drangperiode 374
1. Die letzten Romane Klinger's 375
2. Jean Paul 392
3. Hölderlin 417
4. Die Anfänge der Romantiker 428
Achtes Kapitel. Das Wiederaufleben der bildenden Kunst. Carstens. Thorwaldsen. Schinkel. Die Nazarener 457
Neuntes Kapitel. Die Klassiker und Romantiker in der Musik. Mozart. Beethoven. Karl Maria v. Weber 487
Zehntes Kapitel. Die letzte Lebensepoche Goethe's 513
Goethe's politische Stellung 513
Die Wahlverwandtschaften 524
Wahrheit und Dichtung. Der westöstliche Divan. Lehrgedichte . . 541
Die Zeitschrift: Kunst und Alterthum 551
Die Wanderjahre und der zweite Theil des Faust 565

Drittes Buch.

Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur.

Zweite Abtheilung.

Zweiter Abschnitt.

Das Ideal der Humanität.

Erstes Kapitel.

Kant.

1.

Es waren stolze Worte, mit welchen sich Kant als zweiundzwanzigjähriger Jüngling in die deutsche Wissenschaft eingeführt hatte. Wer etwas erreichen wolle, sagte er in seiner ersten Schrift, müsse ein gewisses edles Vertrauen in seine Kräfte setzen; solche Zuversicht belebe alle unsere Bemühungen und ertheile ihnen einen Schwung, der der Untersuchung der Wahrheit sehr förderlich sei. Er seinerseits habe sich die Bahn, welche er halten wolle, schon vorgezeichnet; er werde seinen Lauf antreten und nichts solle ihn hindern, denselben fortzusetzen.

Kant hat diese kühne Forderung an seine Zukunft großartig eingelöst.

Indem er die herrschende Aufklärungsbildung über sich selbst aufklärte und die Philosophie derselben festen und scharfen Sinnes zwang, ihm über ihre Herkunft und Daseinsberechtigung

rückhaltslos Rede zu ſtehen, iſt er der Begründer einer neuen Anſchauungsweiſe geworden, die bis auf den heutigen Tag noch lebendig fortwirkt, ja deren unzerſtörliche Triebkraft, wie Kant ſiegesgewiß vorausſagte, ſich erſt in Jahrhunderten in ihrer vollen und ganzen Herrlichkeit entfalten wird.

Bisher war die Philoſophie eine lediglich dogmatiſche geweſen; d. h. ſie hatte, gleichviel unter welcher Geſtalt ſie auftrat, für ihre Behauptungen immer den Werth vollgiltiger Münze beanſprucht, ohne jemals die Nothwendigkeit zu fühlen, daß das Organ der Philoſophie, das menſchliche Erkenntnißvermögen, vor Allem ſich ſelbſt erſt über ſeine Brauchbarkeit und Zuverläſſigkeit ausweiſen müſſe. Und auch Hume, welcher vor Kurzem die Menſchheit aus dem dogmatiſchen Schlummer geweckt und der gedankenloſen Zuverſicht in die Allgewalt des menſchlichen Denkens die gewichtigſten Zweifel entgegengeſtellt hatte, war doch nur auf halbem Wege ſtehen geblieben; er hatte, nach Kant's Ausdruck, kein Licht in dieſe Art von Erkenntniß gebracht, ſondern nur einen Funken geſchlagen, bei welchem man wohl ein Licht hätte anzünden können, wenn er einen empfänglichen Zunder getroffen hätte. Die entſcheidende That Kant's war, daß durch ihn die dogmatiſche Philoſophie kritiſche Philoſophie ward. Durch ſeine tiefgehenden Unterſuchungen über die Quellen, den Umfang und die Grenzen der menſchlichen Erkenntnißfähigkeit, wurde die philoſophirende Vernunft eines großen Theils ihrer hochfliegenden und anmaßlichen Anſprüche entſetzt und auf das beſcheidenere, aber, richtig verſtanden, der menſchlichen Entwicklung nur um ſo förderlichere Maß ihrer wirklichen Machtverhältniſſe zurückgeführt.

Schon früh hatten ſich in Kant die Keime dieſer großen That geregt. Die wuchtvollen Einwürfe Hume's hatten ihm in die tiefſte Seele gegriffen. Schritt vor Schritt (vgl. Literaturgeſchichte des achtzehnten Jahrhunderts, Bd. 3, Buch 2, Kap. 2)

können wir es in seinen Jugendschriften verfolgen, wie rastlos und tief die Frage nach der Möglichkeit und dem Umfang des menschlichen Erkennens in ihm gährte und wühlte, und in wie heißem und ernstem Kampf er bestrebt war, nachdem er die kritiklose Vertrauensseligkeit der bisherigen Philosophie als eitel und haltlos erkannt hatte, nicht bei dem unbefriedigenden Zweifel stehen zu bleiben, sondern diesen selbst wieder zu überwinden. Namentlich die klassischen »Träume eines Geistersehers« (1766) geben von diesem unermüdlich und unerschrocken vordringenden Forschungseifer ein ebenso rührendes wie durch ihre feine Ironie höchst anziehendes Zeugniß. Aber erst in der »Kritik der reinen Vernunft«, welche 1781 erschien, fanden diese weitgreifenden und langjährigen Untersuchungen ihren letzten Abschluß.

Der Zweck und das Ergebniß dieses gewaltigen Buches wird von Kant selbst einmal in einem Briefe an seinen Freund und Schüler Tieftrunk in einem einzigen Satz ausgesprochen. Dieser Satz (Werke, herausgegeben von Rosenkranz und Schubert. Bd. 11, S. 186) lautet: »Gegenstände der Sinne können wir nie anders erkennen als blos, wie sie uns erscheinen, nicht nach dem, was sie an sich selbst sind; und übersinnliche Gegenstände sind für uns keine Gegenstände unserer theoretischen Erkenntniß.«

Alle menschliche Erkenntnißfähigkeit einzig und allein auf die Grenzen der sinnlichen Erfahrungswelt einschränkend, ist diese Erkenntnißlehre zugleich die kritische Prüfung und Vernichtung aller Lehren und Begriffe vom Uebersinnlichen, welche diese Grenzen unberechtigt überschreiten.

Eine größere Umwälzung war in der Geschichte des philosophischen Denkens noch niemals gesehen worden.

Wir haben die Aufgabe, dem Gang dieser kritischen Untersuchungen genau nachzugehen.

Lediglich aus dem Stande der damaligen Physiologie ist es zu erklären, daß grade die ersten grundlegenden Untersuchungen über die Quellen und Bedingungen des menschlichen Denkens am schwächsten, ja vor der heutigen Naturwissenschaft schlechterdings unhaltbar sind. Statt physiologischer Forschung nur ein verunglückter Vermittlungsversuch zwischen Locke und Leibniz. Wie bei Locke, so auch bei Kant die Unterscheidung zweier Erkenntnißstämme, der Sinnlichkeit einerseits und des die Sinneswahrnehmungen verarbeitenden Verstandes andererseits. Zugleich aber, um vor dem schreckhaften Einwurf Hume's, daß das denkende Verknüpfen der sinnlichen Einzeleindrücke nicht die Gewähr innerer Nothwendigkeit und bindender Allgemeinheit in sich trage, sondern nur ein willkürlich gewohnheitsmäßiges sei, einen rettenden Ausweg zu finden, das Zurückgreifen auf die Leibnizsche Annahme gewisser angeborener, uns ursprünglich innewohnender, von aller Erfahrung unabhängiger, sogenannter aprioriſcher Ideen und Denkformen; wer kann, sagt Hippel in seinen Lebensläufen (Theil 2, S. 166) mit einem wahrscheinlich von Kant selbst entlehnten Bild, Fische ohne Netz oder Hamen fangen? Als solche reine, aprioriſche, nicht in den Dingen, sondern nur in uns liegende Anschauungsformen der Sinnlichkeit bezeichnet Kant Raum und Zeit; und ihnen sollen in gleicher Weise in unserer Verstandesthätigkeit die sogenannten Stammbegriffe oder Kategorien entsprechen, deren Kant nach Maßgabe der logischen Urtheilsformen zwölf aufzählt. Aber es ist eine durchaus unerwiesene, von Kant niemals näher untersuchte, in ihm nur aus Furcht vor Hume entstandene Annahme, daß Nothwendigkeit und Allgemeinheit sich auf dem Boden der Erfahrung nicht gewinnen lasse, daß Erfahrung uns zwar sage, was sei, aber nicht, daß es nothwendigerweise so und nicht anders sein müsse. Und es ist nicht wahr, daß es solche ursprünglich angeborene Anschauungen und Denkformen giebt. Die heutige

Wissenschaft weiß unumstößlich, daß auch die Begriffe von Raum und Zeit und die sogenannten Kategorien sich ebenfalls erst erfahrungsmäßig in uns entwickeln, daß auch sie nichts sind als die vom Hergang der Sinnes- und Denkthätigkeit abgezogenen Verallgemeinerungen des Thatsächlichen und Erfahrungsmäßigen.

Jedoch durch diesen zopfigen Unterbau wird die Festigkeit und mächtige Kühnheit des Baues selbst nicht beeinträchtigt. Kant verstand, um mit Herbart zu reden, auch mit schlechten Messern trefflich zu schneiden.

Die Hauptsätze, welche die Kritik der reinen Vernunft eröffnen, sind: Vermittelst der Sinnlichkeit werden uns Gegenstände gegeben, sie allein liefert uns Anschauungen; alles Denken muß sich unmittelbar oder mittelbar zuletzt auf Anschauungen, mithin bei uns auf Sinnlichkeit beziehen, weil uns auf andere Weise kein Gegenstand gegeben werden kann. Durch den Verstand aber werden diese Anschauungen gedacht, und von ihm entspringen Begriffe. Ohne Sinnlichkeit kein Gegenstand, ohne Verstand kein Denken. Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.

Obgleich also Kant sogenannte aprioriſche Denkformen annimmt, wird er doch nicht müde, wiederholt und immer aufs nachdrücklichste einzuschärfen, daß (Bd. 2, S. 199) nichtsdestoweniger, da der Gegenstand einem Begriff nicht anders als in der Anschauung gegeben werden könne, der Verstand mit seinen aprioristischen Grundsätzen immer nur auf einen rein erfahrungsmäßigen, empirischen Gebrauch angewiesen sei. Begriffe ohne empirische Anschauungen seien ohne Giltigkeit, seien ein bloßes Spiel der Einbildungskraft oder des Verstandes. Auch die Vorstellungen der Mathematik würden gar nichts bedeuten, könnten wir nicht immer an Erscheinungen, an empirischen Gegenständen ihre Bedeutung darlegen; und ebensowenig könne man die Ka-

tegorien verſtehen, ohne ſich ſofort zu den Bedingungen der Sinnlichkeit herabzulaſſen. Kant ſchließt alle dieſe Erörterungen mit dem Satz (S. 204): »Die wiſſenſchaftliche Zergliederung des Verſtandes hat demnach das wichtige Ergebniß, daß der Verſtand, da dasjenige, was nicht Erſcheinung iſt, kein Gegenſtand der Erfahrung ſein kann, die Schranken der Sinnlichkeit, innerhalb deren uns allein Gegenſtände gegeben werden, niemals überſchreiten könne; der ſtolze Name einer Ontologie, welche ſich anmaßt, von Dingen überhaupt Erkenntniſſe a priori in einer ſyſtematiſchen Doctrin zu geben, muß dem beſcheidenen einer bloßen Zergliederung des reinen Verſtandes Platz machen.«

Ein Denken aus reinen Begriffen giebt es nicht, ſondern es giebt nur Erfahrungswiſſen. Das Denken iſt gleich dem Rieſen Antäus nur inſoweit ſeiner Kraft gewiß, als es mit den Füßen die Mutter Erde berührt.

Und ferner: Iſt das Denken ſchlechterdings nichts anderes als die zuſammenfaſſende Geſtaltung und Durchdringung unſerer Sinneseindrücke, ſo folgt, daß auch dieſes Erfahrungswiſſen, als ganz und gar von der Beſchaffenheit unſerer Sinne abhängig, in ſich ſelbſt wieder ein ſehr beſchränktes und unzulängliches iſt. An unſere Sinne gebunden, erkennen wir die Dinge nur, wie ſie uns kraft unſerer Sinne erſcheinen. »Was es für eine Bewandtniß mit den Gegenſtänden an ſich und abgeſondert von aller dieſer Empfänglichkeit unſerer Sinnlichkeit haben möge«, ſagt Kant (S. 49), »bleibt uns gänzlich unbekannt; wir kennen nichts als unſere Art, ſie wahrzunehmen, die uns eigenthümlich iſt, die auch nicht nothwendig jedem Weſen, obzwar jedem Menſchen, zukommen muß.«

Dies iſt die berühmte Lehre Kant's von der Unerkennbarkeit des Dinges an ſich. Das Ding an ſich iſt nicht das Ding für mich. Du gleichſt dem Geiſt, den Du begreifſt. Doch ſpricht Kant von dieſer Beſchränkung unſerer Erkennt-

niß auf die ſinnliche Erſcheinungswelt niemals mit dem Ton ſchmerzlicher Entſagung, ſondern immer nur mit der lauten Mahnung, deſto voller und friſcher das erkennbar Wirkliche zu ergreifen. Oder vielmehr, der Begriff ſolcher hinter den Erſcheinungen liegender, in undurchdringliches Dunkel gehüllter Dinge an ſich, iſt ihm (S. 210) blos ein Grenzbegriff, welcher nur beſagen ſoll, daß man von der menſchlichen Sinnlichkeit nicht behaupten könne, daß ſie die einzig mögliche Art der Anſchauung ſei, obgleich ebenſowenig das Gegentheil (vgl. S. 233 ff.) erweisbar iſt. Es mag ſein, daß andere Weltweſen dieſelben Gegenſtände unter anderer Form und losgelöſt von den Bedingungen der Sinnlichkeit anſchauen; es kann aber auch ſein, daß ſich dieſelben Bedingungen auch auf alle anderen Weltweſen erſtrecken.

Ausſchließlich in dieſem Sinn der ſtrengen Zurückführung unſerer Erkenntniß auf die Grundlagen der ſinnlichen Anſchauungen und auf die unüberſchreitbaren Grenzen des Erfahrungswiſſens iſt es gemeint, wenn Kant in den verſchiedenſten Wendungen immer wieder darauf zurückkommt, daß der Nutzen der Kritik der reinen Vernunft nur ein negativer ſei, da ſie nicht (S. 613) als Organ zur Erweiterung, ſondern als Disciplin zur Grenzbeſtimmung diene und, anſtatt Wahrheiten zu entdecken, nur das ſtille Verdienſt habe, Irrthümer zu verhüten. Wie das Geſchäft der Philoſophie überhaupt (Bd. 7, S. 352) mehr im Beſchneiden als im Treiben üppiger Schößlinge beſtehe, ſo ſei die Kritik der reinen Vernunft insbeſondere (Bd. 2, S. 384) das Läuterungsmittel, den Wahn ſammt ſeinem Gefolge der Vielwiſſerei glücklich zu beſeitigen; die Kritik der reinen Vernunft (Bd. 3, S. 143) verhalte ſich zur gewöhnlichen Schulmetaphyſik grade wie die Chemie zur Alchimie oder wie Aſtronomie zur wahrſagenden Aſtrologie.

Schiller ſpricht durchaus im Geiſte Kant's, wenn er im

neunzehnten Briefe ſeiner Abhandlung aber die äſthetiſche Erziehung des Menſchen ſagt, der kritiſche Philoſoph erhebe nicht wie der Metaphyſiker den Anſpruch, die Möglichkeit der Dinge ſelbſt zu erklären, ſondern er begnüge ſich, die Kenntniſſe feſtzuſetzen, aus welchen die Möglichkeit der Erfahrung begriffen werde. Es iſt ungeſchichtlich, wenn ſeit den Tagen Fichte's üblich geworden iſt, Kant die Behauptung unterzulegen, als ſeien bei ihm die ſogenannten reinen Formen des Anſchauens, Raum und Zeit, und die ſogenannten reinen Formen des Verſtandes, die Kategorien, nicht ſowohl blos die Ergreifer und Bearbeiter des aus der Sinnesempfindung ſtammenden Stoffes, als vielmehr deſſen Erzeuger, ſo daß die Dinge der Sinnenwelt außer uns nichts als leerer Schein ſeien. Alle dieſe willkürlichen idealiſtiſchen Fälſchungen und Umdeutungen ſcheitern an der Erklärung, welche Kant gegen die von Garve und Feder in den Göttinger Gelehrten Anzeigen veröffentlichte Recenſion ſeines Werks richtete. Dieſe Erklärung (Bd. 3, S. 152) lautet: »Der Satz aller ächten Idealiſten von der eleatiſchen Schule bis zum Biſchof Berkeley iſt in der Formel enthalten: alle Erkenntniß durch Sinne und Erfahrung iſt nichts als lauter Schein und nur in den Ideen des reinen Verſtandes und der reinen Vernunft iſt Wahrheit. Der Grundſatz, welcher meinen Idealismus durchgängig regiert und beſtimmt, iſt dagegen: alle Erkenntniß von Dingen aus bloßem reinen Verſtande oder reiner Vernunft iſt nichts als lauter Schein und nur in der Erfahrung iſt Wahrheit«. Sowohl in den zur Erläuterung der Kritik der reinen Vernunft geſchriebenen »Prolegomena« wie in der Umarbeitung der zweiten Auflage der Kritik der reinen Vernunft ſelbſt hob Kant dieſe realiſtiſche Seite immer ſchärfer und ſchärfer hervor. Von Fichte's Wiſſenſchaftslehre ſagte Kant (Bd. 11, S. 190), daß das bloße Selbſtbewußtſein ohne Stoff und ohne daß die Reflexion darüber etwas vor ſich habe, worauf

es angewandt werden könne, einen wunderlichen Eindruck mache; und ein anderes Mal (ebend. S. 192) sagt er spottend, Fichte wolle wie Hudibras aus Sand einen Strick drehen.

Der zweite Theil der Kant'schen Untersuchungen zieht aus den folgeschweren Vordersätzen unerbittlich die Nutzanwendung.

Wenn all' unser Wissen von der sinnlichen Anschauung anhebt und ihm auch jederzeit eine sinnliche Anschauung entsprechen muß, wie wäre da ein Wissen des Uebersinnlichen möglich! Gleichwohl ist in uns ein Vermögen, das unablässig darnach ringt, alle jene Grenzpfähle niederzureißen und sich aus der Endlichkeit und Bedingtheit der Sinnlichkeit und des Verstandes zum Denken des Unendlichen und Unbedingten zu erheben; ja von diesen über die Sinneswelt hinausstrebenden Erkenntnissen, bei denen die Erfahrung weder Leitfaden noch Berichtigung geben kann erwarten wir grade die Entscheidung und Lösung unserer wichtigsten und erhabensten Anliegen, und wollen sie aus keinerlei Bedenklichkeit aufgeben. Dieses Vermögen ist die Vernunft, oder genauer ausgedrückt, die reine Vernunft. Es ist die angeborene Natur dieser Vernunft (S. 241), daß auch sie ihre Gesetze für sachlich giltig hält und uns dadurch zu Illusionen führt, die ebenso unvermeidlich sind wie es unvermeidlich ist, daß uns in optischer Täuschung das Meer in der Mitte höher scheint als am Ufer; aber nichtsdestoweniger (S. 273) sind solche Vernunftschlüsse, die keine erfahrungsmäßigen Grundlagen enthalten und durch welche wir von etwas, das wir kennen, auf etwas anderes schließen, wovon wir doch keinen Begriff haben, nicht sowohl Vernunftschlüsse als blos vernünftelnde Schlüsse. Es sind, wie sich Kant ausdrückt, Sophisticationen der reinen Vernunft selbst, von denen sich zwar selbst der Weiseste unaufhörlich zwacken und äffen läßt, deren unterminirenden Maulwurfsgängen nachzugehen aber unverbrüchliche Pflicht der Philosophie ist.

Jene sogenannten vernünftigen Gedanken von Gott, Welt und Seele, wie sie seit Wolff die Grundbegriffe der deutschen Aufklärungsbildung waren und wie sie noch heut die allgemeine Durchschnittsbildung beherrschen, sind sie nicht insgesammt nur solche trügerische Ausgeburten erfahrungsvergessener, in der Luft schwebender und darum leerer Vernünftelei? Schimmernde Armseligkeiten, Gedankenspiele und Gedankenverbindungen, die uns keinerlei Gewißheit geben, daß ihnen etwas gegenständlich Wirkliches entspreche.

Die rationale Psychologie d. h. die sogenannte reine Seelenlehre, die sich nicht ausschließlich in der Beobachtung der Erfahrungsthatsachen, sondern in abgezogenen Begriffsbestimmungen bewegt, war eine der hervorragendsten Beschäftigungen des Aufklärungszeitalters. Was war ihr Inhalt und was ihr Ergebniß? Aus dem Satz »Ich denke« suchte sie, wie Kant treffend sagt, ihre ganze Weisheit auszuwickeln, und schwelgte dabei in den redseligsten Herzensergießungen über die Selbständigkeit, Einfachheit und Persönlichkeit der Seele und über die räthselhafte Gemeinschaft der Seele mit dem Körper. Man denke an Moses Mendelssohn's Phädon, auf welchen Kant in der zweiten Auflage der Kritik der reinen Vernunft ausdrücklich Bezug nimmt. Und dennoch ist leicht zu zeigen und Kant zeigt es ausführlich, daß sich alle diese Beweise immer nur im Kreise herumdrehen und bereits voraussetzen, was sie erst beweisen sollen. Wir bedienen uns der Vorstellung des Ich, um von ihm zu urtheilen und auszusagen; dieses Ich aber ist weder Anschauung noch Begriff, sondern nur die einheitliche Unterlage und Begleitung unseres Vorstellens und Denkens, oder, wie Kant sich einmal ausdrückt, nur der vorgestellte Punkt, in welchem die vom inneren Sinn wahrgenommenen Thätigkeiten zusammenlaufend gedacht werden, und von welchem wir, sobald wir vom Inhalt unserer Vorstellungen und Gedanken absehen, niemals den mindesten

Begriff haben können. Die Fragen, mit welchen sich die rationale, d. h. die vernünftelnde Seelenlehre hauptsächlich beschäftigt, die Fragen von der Möglichkeit der Gemeinschaft der Seele mit einem organischen Körper, d. h. vom Zustand der Seele im Leibe des Menschen, vom Anfang dieser Gemeinschaft, d. h. von der Seele in und vor der Geburt, vom Ende dieser Gemeinschaft, d. h. von der Unsterblichkeit, sind ihr daher durchaus unlösbar, und wo sie durch Blendwerke eine unausfüllbare Lücke ausfüllen will, verwirrt sie sich in lauter Zweideutigkeiten und Widersprüche! »Nichts (S. 314) als die Nüchternheit einer strengen, aber gerechten Kritik kann von diesem Blendwerke, das so Viele durch eingebildete Glückseligkeit hinhält, befreien und alle unsere Ansprüche blos auf das Feld möglicher Erfahrung einschränken, nicht etwa durch schaalen Spott über so oft fehlgeschlagene Versuche oder durch fromme Seufzer über die Schranken unserer Vernunft, sondern vermittelst einer nach sicheren Grundsätzen vollzogenen Grenzbestimmung derselben, welche ihr Nicht weiter! mit größter Zuverlässigkeit an die herkulischen Säulen heftet, die die Natur selbst aufgestellt hat, um die Fahrt unserer Vernunft nur so weit als die stetig fortlaufenden Küsten der Erfahrung reichen, fortzusetzen, die wir nicht verlassen können, ohne uns auf einen uferlosen Ocean zu wagen, der uns unter immer trüglichen Aussichten am Ende nöthigt, alle beschwerliche und langwierige Bemühung als hoffnungslos aufzugeben.«

Und steht es etwa um die sogenannte rationale Kosmologie, um die vermeintliche Erklärung des Weltganzen aus reinen Vernunftbegriffen besser? Die Idealisten sagen: Die Welt hat einen Anfang in der Zeit und ist auch räumlich begrenzt, eine jede zusammengesetzte Substanz in der Welt besteht aus einfachen Theilen und es existirt überhaupt nichts als das Einfache oder was aus diesem zusammengesetzt ist, es giebt neben der Naturnothwendigkeit auch Freiheit, die Welt setzt als ihre Ursache ein

ſchlechthin nothwendiges Weſen voraus. Die Materialiſten dagegen ſagen: Die Welt hat keinen zeitlichen Anfang und keine räumlichen Grenzen, es exiſtirt nichts Einfaches in der Welt, es giebt keine Freiheit, ſondern Alles in der Welt geſchieht lediglich nach Naturgeſetzen, es giebt kein ſchlechthin nothwendiges Weſen als Welturſache, weder in der Welt noch außerhalb derſelben. Kant zeigt in glänzender Ausführung, daß dieſe Sätze und Gegenſätze, welche einander ſo lebhaft beſtreiten, gleich unwiderleglich und gleich unbeweisbar ſind, der ganze Streit alſo unlöslich iſt, wenn wir nicht den ganzen Standpunkt dieſer Betrachtungsweiſe aufgeben. Grade hier, ſagt Kant (S. 368), entfaltet die Philoſophie eine Würde, welche, wenn ſie ihre Anmaßungen nur behaupten könnte, den Werth aller anderen Wiſſenſchaft weit unter ſich ließe, indem ſie die Grundlage zu unſeren größten Erwartungen und Ausſichten auf die letzten Zwecke, in welchen alle Vernunftbemühungen ſich endlich vereinigen müſſen, verheißt. Die Fragen, ob die Welt einen Anfang und irgend eine Grenze ihrer Ausdehnung im Raum habe, ob es irgendwo und vielleicht in meinem denkenden Selbſt eine untheilbare und unzerſtörliche Einheit oder ob es nichts als das Theilbare und Vergängliche gebe, ob ich in meinen Handlungen frei oder wie andere Weſen an dem Faden der Natur und des Schickſals geleitet ſei, ob es endlich eine oberſte Welturſache gebe oder die Naturdinge und deren Ordnung den letzten Gegenſtand ausmachen, bei denen wir in allen unſeren Betrachtungen ſtehen bleiben, das ſind Fragen, um deren Auflöſung der Mathematiker gern ſeine ganze Wiſſenſchaft hingäbe, denn dieſe kann ihm doch in Anſehung der höchſten und angelegenſten Zwecke der Menſchheit keine Befriedigung verſchaffen. Unglücklicherweiſe aber für die Speculation, wenn auch vielleicht zum Glück für die praktiſche Beſtimmung des Menſchen, ſieht ſich die Vernunft mitten unter ihren größten Erwartungen in einem Gedränge von Gründen und Gegen-

gründen so befangen, daß, da es sowohl ihrer Ehre als auch sogar ihrer Sicherheit wegen nicht thunlich ist, sich zurückzuziehen und diesem Zwist als einem bloßen Spielgefecht gleichgültig zuzusehen, ihr nichts weiter übrig bleibt als über den Ursprung dieser Veruneinigung der Vernunft mit sich selbst nachzusinnen, ob nicht etwa ein bloßer Mißverstand daran Schuld sei, nach dessen Erörterung zwar beiderseits stolze Ansprüche vielleicht wegfallen, aber dafür ein dauerhaft ruhiges Regiment der Vernunft über Verstand und Sinne seinen Anfang nehmen würde.

Zuletzt die sogenannte rationale Theologie. Ihr höchster Begriff ist der Gottesbegriff. Ueberall nur Abhängiges und Bedingtes erblickend sucht die Vernunft nach einem Urwesen, von welchem diese durchgängige Abhängigkeit und Bedingtheit aller Dinge und Erscheinungen entstammt, ja sie verselbständigt dieses Gedankending sogleich zu einem persönlichen Einzelwesen. Bei allen Völkern sehen wir selbst durch die blindeste Vielgötterei einige Funken des Monotheismus hindurchschimmern. Trotzalledem aber sind die Beweise für das Dasein Gottes, insofern dieses Dasein ein selbständig persönliches sein soll, nicht haltbar, und beweisen nur, daß die Vernunft vergeblich ihre Flügel ausspanne, um über die Sinnenwelt durch die bloße Macht der Speculation hinauszukommen. Was besagt der sogenannte ontologische Beweis, d. h. das Schließen von der Idee eines allervollkommensten Wesens auf dessen Wirklichkeit, weil, wenn dem allervollkommensten Wesen das Dasein fehlte, es nicht das allervollkommenste wäre? Dieser Schluß ist durchaus unstatthaft. Durch das Dasein wird ein Begriff nicht vollkommener; denn durch das Dasein tritt zum Inhalt eines Begriffs nichts hinzu, hundert wirkliche Thaler enthalten nicht das Mindeste mehr als hundert blos gedachte Thaler. Ueberdies aber giebt es kein Merkmal, um zu erkunden, ob die Idee eines solchen allervollkommensten Wesens eine blos mögliche oder eine thatsächlich

wirkliche ist. Ob die hundert Thaler wirklich oder blos gedacht sind, ersehe ich nicht aus dem Begriff derselben, sondern aus meinem Vermögenszustande; d. h. um mich des Daseins eines Begriffes zu vergewissern, muß ich aus dem Begriff herausgehen und den Gegenstand selbst mit anderen sinnlichen Wahrnehmungen und Erfahrungen in Zusammenhang setzen. Eine Existenz außer dem Gebiet der Erfahrung kann daher zwar nicht für schlechterdings unmöglich erklärt werden, sie ist aber eine Voraussetzung, die wir durch nichts rechtfertigen können. Kant spottet (S. 463): »An dem so berühmten ontologischen Beweise ist alle Mühe und Arbeit verloren, und ein Mensch möchte wohl ebensowenig aus bloßen Ideen an Einsichten reicher werden als ein Kaufmann an Vermögen, wenn er um seinen Zustand zu verbessern, seinem Kassenbestande einige Nullen anhängen wollte.« Und was besagen die anderen hergebrachten Beweisführungen? Der sogenannte kosmologische Beweis geht von der Thatsache aus, daß alle Dinge, die wir wahrnehmen, begrenzt endliche sind und also ihren Grund nicht in sich haben, so daß man im Verlauf der endlichen Dinge niemals zu einem Grunde gelangt, der nicht selbst wieder einer Begründung bedürfte; daraus soll erhellen, daß der Grund des Daseins dieses ganzen Zusammens endlicher Dinge, das wir Welt nennen, außerhalb in einem Wesen zu suchen ist, das den Grund seines Daseins in sich selbst hat. Wie kann denn aber der Grundsatz von Ursache und Wirkung, der gar keine Bedeutung und kein Merkmal seines Gebrauchs als nur in der Sinnenwelt hat, grade dazu dienen, um über die Sinnenwelt hinauszukommen? Welche Brücke kann die Vernunft schlagen, um aus der Reihe der Naturursachen zu einem rein geistigen, außerweltlichen Wesen zu gelangen? Und wiederholt sich nicht hier derselbe Fehler, welchen der ontologische Beweis hatte, daß ich aus der bloßen Möglichkeit eines solchen Wesens ohne Weiteres auf

seine Nothwendigkeit und Wirklichkeit schließe? »Es mag wohl (S. 476) erlaubt sein, das Dasein eines Wesens von der höchsten Zulänglichkeit als Ursache zu allen möglichen Wirkungen anzunehmen, um der Vernunft die Einheit der Erklärungsgründe, welche sie sucht, zu erleichtern; allein sich so viel herauszunehmen, daß man sogar sage, ein solches Wesen existirt nothwendig, ist nicht mehr die bescheidene Aeußerung einer erlaubten Hypothese, sondern die dreiste Anmaßung absprechender Gewißheit«. Und ganz ähnlich ist der sogenannte physikotheologische Beweis, welcher von der Zweckmäßigkeit der Welt auf einen höchsten weisen Urheber schließen zu müssen meint. Es ist der älteste, klarste und der gemeinen Menschenvernunft angemessenste Beweis. Die Welt eröffnet uns einen so unermeßlichen Schauplatz von Mannichfaltigkeit, Ordnung, Zweckmäßigkeit und Schönheit, man mag diese nun in der Unendlichkeit des Raumes oder in der unbegrenzten Theilung desselben verfolgen, daß selbst nach den Kenntnissen, welche unser schwacher Verstand davon hat erwerben können, alle Sprache über so viele und so unabsehlich große Wunder ihren Nachdruck, alle Zahlen ihre Kraft zu messen, und selbst unsere Gedanken alle Begrenzung vermissen, so daß sich unser Urtheil vom Ganzen in ein sprachloses, aber desto beredteres Erstaunen auflösen muß. Allerwärts sehen wir eine Kette von Wirkungen und Ursachen, von Zwecken und Mitteln, Regelmäßigkeit im Entstehen oder Vergehen; und indem nichts von selbst in den Zustand getreten ist, darin es sich findet, so weist es immer weiter hin nach einem anderen Dinge als seiner Ursache, welche grade eben dieselbe weitere Nachfrage nothwendig macht, so daß auf solche Weise das ganze All im Abgrunde des Nichts versinken müßte, nähme man nicht Etwas an, das außerhalb dieses unendlichen Zufälligen für sich selbst ursprünglich und unabhängig bestehend dasselbe hielte und als die Ursache seines Ursprungs ihm zugleich seine Fortdauer sicherte. Trotz-

alledem hat auch dieser Beweis keine zwingende Ueberzeugungskraft. Wie kann ich und darf ich das Verhältniß eines Uhrmachers zu einer Uhr, eines Baumeisters zu seinen Bauten gewaltsam auf die Natur übertragen und die innere Möglichkeit der frei wirkenden Natur, welche alle Kunst und vielleicht selbst sogar die Vernunft erst möglich macht, noch von einer anderen, obgleich übermenschlichen Kunst ableiten? Zudem würde diese Uebertragung nur auf einen Urheber der Form der Dinge, also höchstens zu einem Weltbaumeister führen, nicht zu einem Weltschöpfer. Auch dieser Beweis verläßt plötzlich den Boden der Erfahrung und schweift in das Bereich bloßer Möglichkeit; er kann nicht bestehen, wenn er nicht den kosmologischen und ontologischen Beweis zu Hilfe ruft. Die Mängel jener Beweise sind also auch die seinen. Und möchten noch so viele neue Beweise erfunden werden, aus einem bloßen Begriff kann niemals das Dasein des Gegenstandes folgen, denn Dasein eines Gegenstandes heißt, daß er außer dem Gedanken an sich selbst sei; Dasein kann nur aus Erfahrung gegeben werden. Das höchste Wesen bleibt ein bloßes Ideal; ein Begriff, welcher die ganze menschliche Erkenntniß schließt und krönt, dessen thatsächliche Wirklichkeit aber auf diesem Wege ebensowenig bewiesen als, wie Kant behutsam (S. 498) hinzusetzt, widerlegt werden kann.

Gott ist die personificirte Unbegreiflichkeit des Weltalls, wie die Seele die personificirte Unbegreiflichkeit einer gewissen Gruppe von Erscheinungen innerhalb der Grenze unseres Leibes ist. Diese Worte Lichtenberg's sind durchaus im Geist Kant's gedacht.

Ueberall wagt sich die schwindelnde Vernunft über ihre Kräfte hinaus, und überall macht sie Bankerott.

Alle diese Ueberschwenglichkeiten sind aus dem tiefen Drang entsprungen, in die wirre und bunte Mannichfaltigkeit der Erscheinungen Gesetz und Einheit zu bringen. Und wir haben sie nicht zu vertilgen, denn sie sind in der That unvertilgbar, son-

dern wir haben sie auf ihr richtiges Maß zurückzuführen. Wir haben sie, um in Kant's Sprache zu sprechen, nicht als constitutive, sondern nur als regulative Principien anzuwenden. »Nehmen wir«, sagt Kant (S. 521), »diese Ideen für constitutiv, d. h. meinen wir, durch sie unsere Erkenntniß über die Erfahrung hinaus erweitern zu können, so verwirren wir uns in zwar glänzenden, aber trüglichen Schein, in Wahn und Einbildung und in unentwirrbare Widersprüche; nehmen wir sie dagegen blos regulativ, d. h. als Forderung systematischer Einheit innerhalb der Erfahrungserkenntniß selbst, so wird diese Erfahrungserkenntniß dadurch in ihren eigenen Grenzen mehr angebaut und berichtigt als es ohne solche Ideen durch den bloßen Gebrauch der Verstandesgrundsätze geschehen würde.«

So weit die einschneidenden Grundgedanken des gewaltigen Werks.

Dem unsterblichen Verfasser der Kritik der reinen Vernunft, sagt Schiller in der Abhandlung über Anmuth und Würde, gehört der Ruhm, aus der philosophirenden Vernunft die gesunde Vernunft wiederhergestellt zu haben.

Gleich Sokrates zwang Kant die hoffärtige Philosophie zum Geständniß des Nichtwissens.

Erst jetzt hatte die Philosophie erreicht, was sie seit Jahrhunderten in ernstem und redlichem Ringen gesucht und erstrebt hatte, den vollen und ganzen Bruch mit der Scholastik. Die bisherige dogmatisirende Philosophie, gleichviel ob mit den religiösen Glaubenssätzen übereinstimmend oder diesen widersprechend, vermochte den alten Streit zwischen Theologie und Philosophie nicht endgiltig zu schlichten. »Beide Theile«, sagt Kant (S. 584) mit feinem Spott, »sind Luftfechter, die sich mit ihren Schatten herumbalgen, denn sie gehen über die Natur hinaus, wo für ihre dogmatischen Griffe nichts vorhanden ist, was sich fassen und halten ließe; sie haben gut kämpfen; die

Schatten, die ſie durchhauen, wachſen wie die Helden in Walhalla in einem Augenblick wiederum zuſammen, um ſich aufs neue in unblutigen Kämpfen beluſtigen zu können«. Und erſt jetzt hatte die Philoſophie in Wahrheit auch den Skepticismus überwunden, der in Bayle und ſo eben wieder in Hume die Menſchen ſo tief erregt und erſchreckt hatte. »Die Vernunft«, fährt Kant an jener Stelle (S. 584) fort, »wider ſich ſelbſt zu verhetzen, ihr auf beiden Seiten Waffen reichen und alsdann ihrem hitzigſten Gefecht ruhig und ſpöttiſch zuſehen, hat das Anſehen einer hämiſchen Gemüthsart; die Ueberzeugung und das Geſtändniß ſeiner Unwiſſenheit nicht blos als ein Heilmittel wider den dogmatiſchen Eigendünkel, ſondern zugleich als die Art, den Streit der Vernunft mit ſich ſelbſt zu beendigen, empfehlen zu wollen, iſt ein ganz vergeblicher Anſchlag und kann keineswegs dazu tauglich ſein, der Vernunft einen Ruheſtand zu verſchaffen.« Die kritiſche Philoſophie wußte genau, wie weit die Möglichkeit und Fähigkeit menſchlichen Wiſſens ſich erſtrecke und wo das Philoſophiren in ein kindiſches und gefährliches Spielen mit leeren Begriffen entarte.

In dieſem Sinn war es, daß Kant der zweiten Auflage der Kritik der reinen Vernunft den Ausſpruch Bacon's als Wahlſpruch vorausſchickte: »Wir ſchweigen von uns ſelbſt; aber von der Sache, um die es ſich handelt, verlangen wir, daß ſie die Menſchen nicht für eine bloße Meinung, ſondern für ein nothwendiges Werk anſehen, und ſich verſichert halten, daß wir nicht für irgendeine Schule oder beliebige Anſicht, ſondern für den Nutzen und die Größe der Menſchheit neue Grundlagen ſuchen. Alſo mögen ſie um ihres eigenen Nutzens willen das Beſte Aller bedenken und ſelbſt daran theilnehmen; ſie ſollen hoffnungsvoll in die Zukunft blicken und nicht fürchten, daß unſer Erneuerungswerk ein grenzenloſes und übermenſchliches ſei; ſie

ſollen daſſelbe begreifen, denn es iſt in Wahrheit das Ende und die rechtmäßige Grenze unendlichen Irrthums«.

Kant hatte ſich dieſe ſcharfe Bekämpfung der die Erfahrungsgrenzen überfliegenden Religionsideen vornehmlich im bewußten Gegenſatz gegen die ſogenannte ſpeculative Theologie der Leibniz-Wolff'ſchen Schule gebildet. Wer aber kann verkennen, daß die Kritik der reinen Vernunft zugleich eine geharniſchte Streitſchrift gegen die allerneuſte Glaubens- und Gefühlsphiloſophie Hamann's und Jacobi's war, die ſo eben wieder alle Errungenſchaften der Aufklärungsbildung in Frage zu ſtellen ſuchte?

2.

Um ſo überraſchender iſt es, daß der Glaube an Gott, Willensfreiheit und Seelenunſterblichkeit, gegen welchen die Kritik der reinen Vernunft die tödtlichſten Schläge geführt hatte, in ſpäteren Werken Kant's wieder zu fröhlicher Auferſtehung kommt.

Es geſchah in der Kritik der praktiſchen Vernunft, welche 1788 erſchien.

Wie die Kritik der reinen Vernunft die wiſſenſchaftliche Zergliederung des menſchlichen Erkenntnißvermögens iſt, ſo iſt die Kritik der praktiſchen Vernunft die wiſſenſchaftliche Zergliederung des menſchlichen Willens oder, um Kant's von Wolff entlehnte Sprache beizubehalten, des Begehrungsvermögens. Die Kritik der praktiſchen Vernunft iſt Kant's Sittenlehre.

Die nächſte Frage, um welche es ſich handelte, war die Frage nach der Freiheit des Willens. Ohne die Annahme unbedingter Willensfreiheit konnte die Grundanſchauung der Kant'ſchen Sittenlehre nicht beſtehen; und doch gehörte dieſe Annahme zu den Ideen, welche die Kritik der reinen Vernunft zwar als möglich, aber als unerweislich bezeichnet hatte.

Grade jetzt hatte sich die schlaffe Haltungslosigkeit und die verderbliche Selbstsucht der herrschenden Glückseligkeitslehre in ihrer ganzen Blöße enthüllt; sowohl in den sittlichen Lehrmeinungen eines Helvetius und der französischen Encyklopädisten wie in der sophistischen Gefühlsüberschwenglichkeit Rousseau's, sowohl in dem weichlichen Epicuräismus Wieland's wie in der ausschweifenden Leidenschaftlichkeit der Stürmer und Dränger. Kant war zu ernst und gediegen, als daß er nicht für diese Schrankenlosigkeit eine Schranke gefordert hätte. Nicht Glückseligkeit, sondern Glückwürdigkeit; nicht das rathlose Schwanken des sogenannten moralischen Sinnes, der je nach der Verschiedenheit der Zeiten und Völker verschieden und wandelbar ist, sondern eine feste unwandelbare, immer und überall gleiche Norm, die erfüllt werden muß ohne Rücksicht auf innere Neigung und Glücksempfindung. Nach der Denkweise Kant's konnte aber eine solche feste allgemeinbindende Norm nur als eine uns angeborene, vor und außer aller Erfahrung liegende gedacht werden. Auch hier wieder dieselbe Voraussetzung, welche in Kant aus der Furcht vor Hume's Angriffen gegen die Sicherheit des blos erfahrungsmäßigen Wissens entstanden war. Wie keine zwingende Ueberzeugungskraft und Allgemeingiltigkeit des Erkennens ohne gewisse eingeborene Formen der sinnlichen Anschauung und ohne gewisse eingeborene Stammbegriffe der den Anschauungsstoff verarbeitenden Verstandesthätigkeit, so auch keine feste und allgemeinverbindliche Sittlichkeit ohne gewisse eingeborene Sittengesetze, welche nicht aus der Erfahrung geschöpft sind, sondern, um Kant's eigene Worte zu gebrauchen, a priori lediglich in Begriffen der reinen Vernunft wurzeln. Die »Grundlegung der Metaphysik der Sitten«, welche Kant 1785 der Kritik der praktischen Vernunft vorausschickte, stellte sich die Aufgabe (Bd. 8, S. 7), »die Idee und die Principien eines möglichen reinen Willens« zu untersuchen, wie die Kritik der reinen Vernunft die Idee und die

Principien des reinen Denkens untersucht hatte; und sie kann nicht scharf genug betonen, daß einzig die Beweggründe, »die als solche völlig a priori blos durch die Vernunft vorgestellt werden«, die eigentlich moralischen seien, im Gegensatz zu den empirischen, aus der Beobachtung der menschlichen Natur geschöpften, die der Verstand blos durch Vergleichung der Erfahrungen zu allgemeinen Begriffen erhebe. Kant nennt dieses reine, vor aller Erfahrung gegebene und von aller Erfahrung unabhängige Vernunftprincip der Sittlichkeit Sittengebot, Idee der Pflicht, oder auch mit einem schwerfälligen, aber seitdem vielgebrauchten Ausdruck kategorischen Imperativ. Dieses Sitten- und Pflichtgebot ist ihm eine ganz unmittelbare, nicht weiter abzuleitende Vernunftthatsache, von welcher wir uns bewußt seien, daß wir sie wissen würden, auch wenn sie uns nie in der Erfahrung vorgekommen wäre. Der Geist ist sein eigener Gesetzgeber und bethätigt und genießt in dieser Selbstgesetzgebung seine Freiheit; indem der Wille seinem sittlichen Gesetz gehorcht, gehorcht er sich selbst. Handle so, daß die Maxime Deines Handelns jederzeit als Princip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten kann. Der Geist läßt die von ihm abhängige Natur erfahren, daß er ihr Herr ist; alle Triebe und Neigungen des Menschen haben sich seinem Gesetz rückhaltslos zu beugen und zu unterwerfen. Die Handlung, welche mit dem Gesetz übereinstimmt, ohne daß dieses selbst die Triebfeder war, ist legal d. h. sie erfüllt den Buchstaben des Gesetzes; aber einzig diejenige Handlung, welche nur um des Gesetzes willen das Gesetzliche will, stimmt mit dem Geist des Gesetzes, ist moralisch, ist sittlich.

Wie aber verbindet Kant diese Forderung und Voraussetzung unbedingter Willensfreiheit und Selbstgesetzgebung mit der Lehre der Kritik der reinen Vernunft, die diese Voraussetzung zu den die menschlichen Erkenntnißgrenzen überfliegenden Ideen gezählt hatte?

Kant gesteht selbst hier, wo er nicht müde wird, mit eindringlichster Beredtsamkeit auszuführen, daß einzig und allein in dieser freien Selbstbestimmung der sittlichen Vernunft die sittliche Würde und Hoheit der Menschheit liege, in herrlichster Ehrlichkeit unumwunden ein, daß diese vorausgesetzte Freiheit (vgl. Bd. 8, S. 94 ff.) nur eine bloße Idee sei, deren thatsächliche Wirklichkeit auf keine Weise nach Naturgesetzen, mithin auch nicht in irgendeiner möglichen Erfahrung dargethan werden könne? Der Abschnitt der Kritik der praktischen Vernunft (Bd. 8, S. 223 ff.), welcher die Unfreiheit des Menschen innerhalb seiner sinnlichen Naturbeschränktheit behandelt, ist einer der schneidendsten und unerbittlichsten. Auch der entschiedenste Materialist kann nicht schärfer als Kant betonen, daß die Erscheinungswelt eine stete undurchbrechbare Kette, und daß also jede Begebenheit und Handlung, als unter den nachwirkenden unentrinnbaren Bedingungen und Folgen der unendlichen Reihe der Begebenheiten und Handlungen der vorangegangenen Zeit stehend, schlechterdings unfrei sei. Kant sagt spottend, die Freiheit des Menschen sei im Grunde nicht besser als die Freiheit eines Bratenwenders, der, wenn er einmal aufgezogen worden, von selbst seine Bewegungen verrichte; ja er scheut sich sogar nicht, den Fatalisten einzuräumen, daß, wenn es für uns möglich wäre, in eines Menschen Denk- und Handelsweise so tiefe Einsicht zu haben, daß jede kleinste Triebfeder und zugleich auch alle auf diese einwirkenden äußeren Veranlassungen uns bekannt würden, man eines Menschen zukünftiges Verhalten mit derselben Gewißheit wie eine Mond- und Sonnenfinsterniß würde ausrechnen können. Wo also ist der rettende Ausweg aus diesem unlösbaren Widerspruch zwischen der von Kant geforderten Nothwendigkeit freier menschlicher Selbstbestimmung und dem festen steten Naturmechanismus? Kant löst den Knoten nicht, sondern durchhaut ihn. Kant hält

trotzalledem an seiner Voraussetzung des kategorischen Imperativs und an der aus dieser Voraussetzung folgenden unbedingten Willensfreiheit fest. Diese Freiheit sei zwar unbegreiflich, ohne Freiheit aber sei keine Sittlichkeit; also müsse sie sein. Wenn die Kritik der theoretischen Vernunft gezeigt habe, daß es möglich und denkbar sei, daß hinter und über der in die Erfahrung fallenden Erscheinungswelt noch eine höhere, den sinnlichen Erfahrungsgesetzen enthobene Welt sei, so verwandle nunmehr die Kritik der praktischen Vernunft dieses Können in ein Sein, diese Möglichkeit in Wirklichkeit. Kant nennt diese Annahme der Willensfreiheit eine Forderung oder, um seinen eigenen Ausdruck zu gebrauchen, ein Postulat der praktischen Vernunft. Allerdings sei dieses Postulat vom Standpunkt der theoretischen Erkenntniß nur eine Hypothese, kein Dogma, da es die Grenzen der Anschauung übersliege; aber in praktischer Rücksicht und aus praktischem Bedürfniß sei es unumgänglich.

In gleicher Weise werden nun auch der Glaube an persönliche Unsterblichkeit und der Glaube an den persönlichen Gott als solche praktische Postulate wiederzurückgeführt.

Die Kritik der reinen Vernunft hatte die Unsterblichkeit der Seele zwar nicht als unmöglich, aber doch als unbeweisbar dargestellt. Die Kritik der praktischen Vernunft fordert diese Unsterblichkeit. Die Heiligkeit des Willens d. h. seine völlige Angemessenheit zum moralischen Gesetz, sei eine Vollkommenheit, deren kein Wesen der Sinnenwelt in keinem Zeitpunkt seines Daseins fähig sei; der Widerstreit könne nur durch einen ins Unendliche gehenden Fortschritt der Annäherung an jene völlige Angemessenheit aufgehoben werden und dieser unendliche Annäherungsfortschritt sei nur unter der Voraussetzung einer ins Unendliche fortdauernden Existenz und Persönlichkeit desselben vernünftigen Wesens möglich. Also sei die Unsterblichkeit der Seele unzertrennlich mit dem moralischen Gesetz verbunden.

Und ebenso hatte die Kritik der reinen Vernunft das Dasein und die Persönlichkeit Gottes zwar als möglich, aber doch als unbeweisbar dargestellt. Die Kritik der praktischen Vernunft fordert dieses Dasein und diese Persönlichkeit. Es sei kein natürlicher Zusammenhang zwischen Sittlichkeit und Glückseligkeit; es müsse also ein Wesen geben, das die gemeinsame Ursache der natürlichen und sittlichen Welt sei, und zwar ein solches Wesen, das unsere Gesinnungen kenne; eine Intelligenz, die auf Grund ihrer Intelligenz uns die Glückseligkeit zutheile. Ein solches Wesen sei Gott.

Es hat nicht an Solchen gefehlt, die in dieser Wiederherstellung der von der Kritik der reinen Vernunft zurückgewiesenen überfliegenden Ideen nicht die wahre und aufrichtige Herzensmeinung Kant's sehen, sondern nur eine beschönigende weltkluge Maske, nur äußere Anbequemung. Arthur Schopenhauer sagt (Parerga und Paralipomena Bd. 1, S. 121), Kant habe, als er das »Monstrum einer theoretischen Lehre von blos praktischer Giltigkeit« aufstellte, bei den Einsichtigen auf das granum salis, auf das Lesen zwischen den Zeilen, gerechnet.

Gar Manches, das ist unleugbar, scheint für diesen Verdacht zu sprechen.

So genau Kant die Schwierigkeiten kannte, die sich der Behauptung der menschlichen Willensfreiheit entgegenstellten, so ist doch kaum zu zweifeln, daß er sich zuletzt mit vollster Aufrichtigkeit für die Aufrechterhaltung derselben entschied. Man sieht, wie dieselbe folgerichtig und unausweichlich aus den Grundlagen seiner Sittenlehre herauswächst. In der Kritik der Urtheilskraft (Bd. 4, S. 375) bezeichnet Kant die Idee der Freiheit als die einzige unter allen Ideen der reinen Vernunft, deren Gegenstand Thatsache sei und die daher ein Wißbares (scibile) genannt werden müsse.

Anders aber steht es um seine Behauptung der Persönlichkeit Gottes und der persönlichen Unsterblichkeit.

Ist es nicht überaus befremdend, daß die Kritik der praktischen Vernunft, nachdem sie so eben auf die Nothwendigkeit der Vergeltung, d. h. des Ausgleichs des auf Erden waltenden Mißverhältnisses zwischen Tugend und Glückseligkeit hingewiesen hat, mit der Betrachtung schließt (S. 293), daß es ein Glück sei, daß uns die Natur nur sehr stiefmütterlich mit Einsichtsfähigkeit in die göttlichen Dinge versorgt habe, da, wenn Gott und Ewigkeit mit ihrer furchtbaren Majestät uns unablässig vor Augen ständen, die meisten Handlungen nur aus Furcht, nicht aber aus Achtung vor dem Sittengesetz geschehen würden?

Und ist es zufällig, daß in der »Kritik der Urtheilskraft«, welche 1790 erschien, genau dieselbe Schwankung und Unentschiedenheit, um nicht zu sagen, dieselbe sich widersprechende Zweideutigkeit wiederkehrt? Die Kritik der Urtheilskraft, als die wissenschaftliche Zergliederung des Gefühlsvermögens oder, genauer ausgedrückt, der Empfindung der Lust und Unlust, ist in ihrem ersten Theil Aesthetik der Kunst, in ihrem zweiten Theil Aesthetik der Natur. Einsichtig und ausführlich wird die innere Zweckmäßigkeit und Vernunftähnlichkeit der Natur nachgewiesen. Dabei aber wird ausdrücklich gewarnt, aus diesem Vordersatz das Dasein einer persönlichen Gottheit zu schließen. Alle Einwände, welche die Kritik der reinen Vernunft gegen den ontologischen und kosmologischen Beweis erhoben hatte, werden wiederholt. »Ihr schließt«, sagt Kant (Bd. 4, S. 389), »aus der großen Zweckmäßigkeit der Naturformen und ihrer Verhältnisse auf eine verständige Welturſache; aber auf welchen Grad dieses Verstandes? Ohne Zweifel könnt Ihr Euch nicht anmaßen, auf den höchstmöglichen Verstand zu schließen; denn dazu würde erfordert werden, daß Ihr einseht, ein größerer Verstand als davon Ihr Beweisthümer in der Welt wahr-

nehmt, sei nicht denkbar, welches Euch selber Allwissenheit beilegen hieße. Ebenso schließt Ihr aus der Größe der Welt auf eine sehr große Macht des Urhebers; aber Ihr werdet Euch bescheiden, daß dieses nur vergleichungsweise für Eure Fassungskraft Bedeutung hat, und da Ihr nicht alles Mögliche erkennt, um es mit der Weltgröße, soweit Ihr sie kennt, zu vergleichen, Ihr nach einem so kleinen Maßstab keine Allmacht des Urhebers folgern könnt. Ihr gelangt also damit zu keinem bestimmten, für eine Theologie tauglichen Begriff eines Urwesens. Nun kann man es zwar ganz wohl einräumen, daß Ihr, da die Vernunft nichts Gegründetes dawider zu sagen hat, willkürlich hinzusetzt, wo so viel Vollkommenheit angetroffen werde, möge man wohl alle Vollkommenheit in einer einzigen Weltursache vereinigt annehmen, weil die Vernunft mit einem so bestimmten Princip theoretisch und praktisch besser zurechtkomme; aber Ihr könnt denn doch diesen Begriff des Urwesens nicht als von Euch bewiesen auspreisen, da Ihr ihn nur zum Behuf eines besseren Vernunftgebrauchs angenommen. Alles Jammern also oder ohnmächtige Zürnen über den vorgeblichen Frevel, die Bündigkeit einer Schlußkette in Zweifel zu ziehen, ist eitle Großthuerei, die gern haben möchte, daß man den Zweifel, den man gegen Euer Argument frei herausſagt, für Bezweiflung heiliger Wahrheiten halten möchte, um nur hinter dieser Decke die Seichtigkeit desselben durchschlüpfen zu lassen«. Trotzalledem öffnet sich auch hier wieder ganz unerwartet die Hinterthür des sogenannten moralischen Beweises. Obgleich ein Mann, heißt es (S. 354), der sich festiglich überredet halte, es sei kein Gott und kein künftiges Leben, rechtschaffen und dem Ruf seiner sittlichen inneren Bestimmung anhänglich bleiben könne, so könne doch ohne Annahme eines sittlichen Welturhebers das höchste Gut, die Uebereinstimmung zwischen Sittlichkeit und Glückseligkeit, nicht als möglich gedacht werden. Aber Kant ver-

gißt, nicht, grade wieder bei dieser Gelegenheit (S. 392) wiederholt einzuschärfen, daß dieser Beweis das Dasein Gottes und die Unsterblichkeit nur für unsere moralische Bestimmung, d. h. nur in praktischer Absicht hinreichend darthue, daß aber die Speculation keineswegs in demselben ihre Stärke zeige oder den Umfang ihres Gebietes dadurch erweitere.

Es wird immer bedeutsam bleiben, daß Kant's »Tugendlehre« (Bd. 9, S. 356) ganz ausdrücklich die sogenannten Pflichten gegen Gott als ganz außerhalb der Grenzen einer rein philosophischen Moral liegend bezeichnet. Und damit ist eine kleine Anekdote übereinstimmend, welche Varnhagen in seinen Denkwürdigkeiten (Bd. 7, S. 425) nach den Mittheilungen Stägemann's erzählt. Als Laharpe auf der Durchreise nach Petersburg in Königsberg weilte, richtete er bei einer großen Mittagstafel an Kant verschiedene Fragen, die derselbe mit Geist und Artigkeit beantwortete. Endlich fragte er Kant, was er von der Unsterblichkeit halte. Kant runzelte die Stirn und schwieg. Da jedoch Jener die Frage nochmals wiederholte, erwiderte Kant: Staat dürfe man nun eben nicht mit ihr machen.

Auch Lessing hielt der Oeffentlichkeit gegenüber mit seinem letzten Wort zurück. Und Kant war unmännlicher als Lessing. Freilich giebt Kant mehrmals, am schönsten in einem Briefe an Moses Mendelssohn vom 8. April 1766 (Bd. 11, S. 7) die Versicherung, daß wetterwendische und auf den Schein angelegte Gemüthsart der letzte Fehler sei, in welchen er gerathen könne; zwar denke er Vieles mit der allerklarsten Ueberzeugung und zu seiner großen Zufriedenheit, was er niemals den Muth haben werde, zu sagen, niemals aber werde er etwas sagen, was er nicht denke. Und in diesem Sinn ist es sehr wohl zu beachten, daß auch schon in der ersten Ausgabe der Kritik der reinen Vernunft auf die von der Kritik der praktischen Vernunft zu erwartende Ergänzung verwiesen wird. Gleichwohl aber ist unbestreitbar, daß, als dem

goldenen Zeitalter der religiösen Denkfreiheit unter Friedrich dem Großen das eiserne Zeitalter der Wöllner'schen Edicte gefolgt war, der ruhebedürftige Greis sich klüglich in die Zeit zu schicken suchte und in seiner Unterwürfigkeit weiter ging als die Meisten seiner Zeit- und Strebensgenossen. Die Briefe Kant's an Fichte sind für sein schlaues Verhalten gegen die Ueberwachungen der Censur eine lehrreiche Urkunde. Und Kant selbst erzählt uns in der geschichtlich wichtigen Vorrede seiner Schrift über den Streit der Fakultäten (Bd. 10, S. 257), daß er zu jener Zeit in einer unmittelbaren Eingabe an den König sich feierlichst verpflichtete, sich als Sr. Königl. Majestät getreusten Unterthan fernerhin aller religiösen Dinge, sowohl in Vorlesungen wie in Schriften, gänzlich zu enthalten, und daß er diesen Ausdruck »als Sr. Königl. Majestät getreusten Unterthan« vorsichtig wählte, damit er nicht die Freiheit seines Urtheils auf immer, sondern nur so lange Seine Majestät am Leben wäre, entsage. Nicolai sagt (in seiner Schrift über seine gelehrte Bildung 1799. S. 167) scharf, aber wahr: »Dergleichen Versprechen war von Herrn Kant nicht gefordert worden. Die edlen Männer Nösselt, Niemeyer, Teller, Zöllner, Zerrenner und Andere, welche damals in ihrer Freimüthigkeit durch Rescripte und Drohungen verfolgt wurden, hätten sich erniedrigt geglaubt, wenn sie ein solches Versprechen hätten leisten wollen. Es ist auch nicht zu leugnen, daß damals Herrn Kant's freiwilliges Versprechen, nichts über Religion zu schreiben, ihm ziemlich allgemein als eine unanständige Kleinmüthigkeit ausgelegt ward, indem ein Mann von seinem Alter und Ansehen dadurch ein böses Beispiel gab; ferner ist nicht zu leugnen, daß die Gegenpartei darüber triumphirte und Alle auf Kant's Beispiel verwies«. Und man kann Nicolai nicht widersprechen, wenn er fortfährt, daß die sophistische Auslegung jenes Ausdrucks »als Unterthan Sr. Majestät« sich wenig für einen Philosophen schicke, welcher in seiner über-

ſtrengen Theorie jede »vorſetzliche Unwahrheit in Aeußerung ſeiner Gedanken« eine Lüge nenne.

Wie dem aber auch ſei. Gewiß iſt, daß Kant allen dieſen Seitenwegen und Zugeſtändniſſen keinen Einfluß auf ſein Verhältniß zu Religion und Kirche geſtattete.

Kant kannte nur die Religion der Sittlichkeit, nur die Religion des guten Lebenswandels.

Die kleinen religionsphiloſophiſchen Schriften Kant's »Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft (1792)« und der betreffende Abſchnitt im »Streit der Fakultäten (1798)« ſind lediglich Kritik der überkommenen Religions- und Kirchenlehre, inſofern dieſe mehr ſein will als zur Empfindung vertiefte Sittlichkeit.

Am eingehendſten iſt die Schrift über die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. Als die erſte Abhandlung derſelben, über den dem Menſchen eingeborenen radicalen Hang zum Böſen, in der Berliner Monatsſchrift erſchienen war, ſchrieb Goethe ergrimmt an Herder (Aus Herder's Nachlaß Bd. 1, S. 143), Kant habe ſeinen philoſophiſchen Mantel, nachdem er ein langes Menſchenleben gebraucht, ihn von mancherlei ſudelhaften Vorurtheilen zu reinigen, freventlich mit dem Schandfleck des radicalen Böſen beſchlabbert, damit doch auch Chriſten herbeigelockt würden, den Saum zu küſſen. Allein dieſer Vorwurf iſt ungerecht. Nicht, wie die Rationaliſten des achtzehnten Jahrhunderts ſo gern thaten, um die Geltung der heiligen Schrift zu ſtützen, ſondern vielmehr nur, wie Schiller in einem Briefe an Körner (Bd. 3, S. 75) ſo treffend ſagt, um die Ergebniſſe des philoſophiſchen Denkens an die Kindervernunft anzuknüpfen und dadurch allgemeinfaßlicher zu machen, legte Kant die bibliſchen Vorſtellungen von der Erbſünde und dem Erlöſungstod Chriſti, von Himmel und Hölle und von dem Reich Gottes zu Grunde und gab ihnen jene freilich oft ſehr gewaltſa-

men Umdeutungen, deren Lebensnerv Kant selbst ausspricht, wenn er (Bd. 10, S. 133) sagt, daß alles Forschen und Auslegen der Schrift von dem Grundsatz ausgehen müsse, die moralische Besserung als den eigentlichen Zweck aller Vernunftreligion in derselben zu suchen, und darum auch Alles, was die Schrift für den historischen Glauben noch enthalten möge, gänzlich auf die Regeln und Triebfedern des reinen moralischen Glaubens zurückzuführen.

Mit schneidender Schärfe wird grade hier auf den anthropomorphistischen d. h. den niedrig menschlichen Ursprung der in der großen Masse herrschenden Religionsbegriffe hingewiesen. »Die Menschen«, sagt Kant (Bd. 10, S. 122), »sind nicht leicht zu überzeugen, daß die standhafte Beflissenheit zu einem moralisch guten Lebenswandel Alles sei, was Gott von Menschen fordert, um ihm wohlgefällige Unterthanen in seinem Reiche zu sein; sie können sich ihre Verpflichtung nicht wohl anders als zu irgendeinem Dienste denken, den sie Gott zu leisten haben; daß sie, wenn sie ihre Pflichten gegen Menschen, sich selbst und Andere, erfüllen, eben dadurch auch göttliche Gebote ausrichten, mithin in allem ihrem Thun und Lassen, sofern es Beziehung auf Sittlichkeit hat, beständig im Dienste Gottes sind, und daß es auch schlechterdings unmöglich sei, Gott auf andere Weise näher zu dienen, will ihnen nicht in den Kopf. Weil ein jeder große Herr der Welt ein besonderes Bedürfniß hat, von seinen Unterthanen geehrt und durch Unterwürfigkeitsbezeigungen gepriesen zu werden, ohne welches er nicht so viel Folgsamkeit gegen seine Befehle, als er wohl nöthig hat, um sie beherrschen zu können, von ihnen erwarten kann, und weil überdies auch der Mensch, so vernunftvoll er sein mag, an Ehrenbezeigungen doch immer ein unmittelbares Wohlgefallen findet, so behandelt man die Pflicht, sofern sie zugleich göttliches Gebot ist, als Betreibung einer Angelegenheit Gottes, nicht des

Menſchen, und ſo entſpringt der Begriff einer gottesdienſtlichen, ſtatt des Begriffs einer rein moraliſchen Religion«. Und mit derſelben ſchneidenden Schärfe werden ſodann die weitgreifenden Folgen dieſer blos gottesdienſtlichen Religionsbegriffe bloßgelegt. »Alles«, fährt Kant (S. 205 ff.) fort, »was außer dem guten Lebenswandel der Menſch noch thun zu können vermeint, um Gott wohlgefällig zu werden, iſt bloßer Religionswahn und Afterdienſt. Wenn man aber einmal zur Maxime eines vermeintlich Gott für ſich ſelbſt wohlgefälligen, ihn auch nöthigenfalls verſöhnenden, aber nicht rein moraliſchen Dienſtes übergegangen iſt, ſo iſt in der Art, ihm gleichſam mechaniſch zu dienen, kein weſentlicher Unterſchied, welcher der einen vor der anderen einen Vorzug gebe. Dieſe Arten ſind alle, dem Werth oder vielmehr Unwerth nach, einerlei, und es iſt bloße Ziererei, ſich durch feinere Abweichung vom alleinigen intellectuellen Princip der ächten Gottesverehrung für auserleſener zu halten, als Die, welche ſich eine vorgeblich gröbere Herabſetzung zur Sinnlichkeit zu Schulden kommen laſſen. Ob der Andächtler ſeinen ſtatutenmäßigen Gang zur Kirche oder ob er eine Wallfahrt nach den Heiligthümern in Loretto oder Paläſtina anſtellt, ob er ſeine Gebetsformeln mit den Lippen oder wie der Tibetaner durch ein Gebetsrad an die himmliſche Behörde bringt, oder was für ein Surrogat des moraliſchen Dienſtes Gottes es auch immer ſein mag, das iſt Alles einerlei und von gleichem Werth. Der Wahn, durch religiöſe Handlungen des Kultus etwas in Anſchauung der Rechtfertigung vor Gott auszurichten, iſt der religiöſe Aberglaube, ſo wie der Wahn, dieſes durch Beſtrebung zu einem vermeintlichen Umgang mit Gott bewirken zu wollen, die religiöſe Schwärmerei iſt. Dieſer Aberglaube aber treibt unausbleiblich zum Pfaffenthum, welches allemal da anzutreffen iſt, wo nicht Principien der Sittlichkeit, ſondern ſtatutariſche Gebote, Glaubensregeln und Obſervanzen das Weſentliche ausmachen

Der Klerus herrſcht als der einzig autoriſirte Bewahrer und Ausleger des unſichtbaren Geſetzgebers, alle Uebrigen aber, auch das Oberhaupt des politiſchen Gemeinweſens nicht ausgenommen, ſind Laien; und ſo beherrſcht die Kirche zuletzt den Staat, nicht eben durch Gewalt, ſondern durch Einfluß auf die Gemüther; wobei aber unvermerkt die Gewöhnung an Heuchelei die Redlichkeit und Treue der Unterthanen untergräbt, ſie zum Scheindienſt auch in bürgerlichen Pflichten abwitzigt und, wie alle fehlerhaften Principien, grade das Gegentheil von dem hervorbringt, was beabſichtigt war.« Zugleich weiß Kant (S. 128. 148) lebendig zu ſchildern, wie alle Religionsſtreitigkeiten immer nur Zänkereien um Kirchenglauben geweſen, und wie insbeſondere die Geſchichte der chriſtlichen Kirche eine Geſchichte der blutigſten Gräuel iſt. Was alſo iſt die einzige Hilfe? Es gilt, den »gottdienſtlichen« Religionsglauben zum »rein moraliſchen« zu läutern. Kant's Worte lauten (S. 145): »Es iſt eine nothwendige Folge der phyſiſchen und zugleich der moraliſchen Anlage in uns, welche letztere die Grundlage und zugleich die Auslegerin aller Religion iſt, daß dieſe endlich von allen empiriſchen Beſtimmungsgründen, von allen Statuten, welche auf Geſchichte beruhen und die vermittelſt eines Kirchenglaubens proviſoriſch zur Beförderung des Guten vereinigen, allmälich losgemacht werde, und ſo reine Vernunftreligion zuletzt über Alles herrſche, damit Gott ſei Alles in Allem. Die Hüllen müſſen abgelegt werden. Das Leitband der heiligen Ueberlieferung mit ſeinen Anhängſeln, der Statuten und Obſervanzen, welches zu ſeiner Zeit gute Dienſte that, wird nach und nach entbehrlich, ja endlich zur Feſſel. So lange der Menſch ein Kind war, war er klug als ein Kind und wußte mit Satzungen, die ihm ohne Zuthun auferlegt worden, auch wohl Gelehrſamkeit, ja ſogar eine der Kirche dienſtbare Philoſophie zu verbinden; nun er aber ein Mann wird, legt er ab, was kindiſch iſt. Der erniedrigende Unterſchied zwiſchen

Laien und Klerikern hört auf, und Gleichheit entſpringt aus der wahren Freiheit. Das Alles iſt nicht von einer äußeren Revolution zu erwarten, die ſtürmiſch und gewaltſam ihre von Glücksumſtänden ſehr abhängige Wirkung thut. In dem Princip der reinen Vernunftreligion als einer an alle Menſchen beſtändig geſchehenden göttlichen, obzwar nicht empiriſchen, Offenbarung muß der Grund zu jenem Uebertritt zu jener neuen Ordnung der Dinge liegen, welcher, einmal aus reifer Ueberlegung gefaßt, durch allmälich fortgehende Reform zur Ausführung gebracht wird.«

Und von derſelben Anſchauung und Geſinnung iſt auch die Abhandlung über Religion und Theologie im »Streit der Fakultäten.« Der bibliſche Theolog iſt nur Schriftgelehrter für den Kirchenglauben, inſofern dieſer Kirchenglaube auf Statuten, d. h. auf Geſetzen ruht, die aus der Willkür eines Andern ausfließen; der Rationale dagegen iſt der Vernunftgelehrte für den Religionsglauben, deſſen Geſetze rein innerlich ſind und darum ſich aus jedes Menſchen eigener Vernunft ableiten laſſen. Die Schrift enthält mehr als zur Religion gehört, nämlich auch Geſchichtsglauben, und ſie enthält die Religion auch in anderer Lehrweiſe, da ſie ihre Lehren nach der Denkungsart der damaligen Zeit, nicht als Lehrſtücke an ſich ſelbſt vorträgt; die denkende Vernunft verwirft alle Lehren und Spruchſtellen, welche über das ſittliche Thun und Laſſen der Menſchen hinausgehen und welche den Glauben einer Offenbarungslehre nicht nur als verdienſtlich, ſondern ſogar als den moraliſch guten Werken überlegen anſehen.

Dieſe Abhandlung iſt es, welche (Bd. 10, S. 277) den berühmten Satz enthält: »Man kann allenfalls der theologiſchen Fakultät den ſtolzen Anſpruch, daß die philoſophiſche ihre Magd ſei, einräumen; dabei bleibt aber die Frage, ob die Magd ihrer gnädigen Frau die Fackel vorträgt oder die Schleppe nachträgt«.

Ein epigrammatiſches Wort, deſſen Schärfe und Tragweite Kant ſehr wohl kannte; auch in der Schrift »Zum ewigen Frieden« (Bd. 7, S. 268) wird es von ihm wiederholt.

Was Wunder alſo, daß die Gegner, die vor ſolcher Kühnheit erſchraken, in Kant nur einen Verneinenden, einen Alles Zermalmenden erblickten?

In der Vorrede zur zweiten Auflage der Kritik der reinen Vernunft (Bd. 2, S. 675) hat Kant dieſen Gegnern Rede geſtanden. Freilich, ſagt er dort, erſcheine die kritiſche Philoſophie zunächſt nur als ein Verneinen und Niederreißen, nichtsdeſtoweniger aber ſei grade dieſe negative Seite von poſitivem und ſehr wichtigem Nutzen, da ſie das Hinderniß, das den reinen praktiſchen Vernunftgebrauch einſchränke oder gar zu vernichten drohe, hinwegräume und aufhebe. Dieſem Dienſt der Kritik den poſitiven Nutzen abſprechen wollen, ſei ebenſoviel als wolle man ſagen, daß die Polizei keinen poſitiven Nutzen ſchaffe, weil ihr Hauptgeſchäft doch nur darin beſtehe, der Gewaltthätigkeit, welche Bürger von Bürgern zu beſorgen habe, einen Riegel vorzuſchieben, damit ein Jeder ſeine Angelegenheit ruhig und ſicher treiben könne.

Aus dem Niederreißen ergab ſich die unumgängliche Nothwendigkeit des Wiederaufbaus. Wer dem Menſchen das Jenſeits nimmt, muß ihn deſto feſter auf das Dieſſeits ſtellen.

Kant war daher weit entfernt, mit dem kritiſchen Geſchäft ſein Werk für abgeſchloſſen zu halten. Der kritiſche Theil war ihm, wie er ſich namentlich am Schluß der Vorrede zur Kritik der Urtheilskraft ausdrückt, nur die Grundlage und die Vorſchule des »doctrinalen« Theils, des eigentlichen Lehrgebäudes.

Giebt es keine Wiſſenſchaft des Ueberſinnlichen, ſo giebt es nur eine Wiſſenſchaft der Natur und des Menſchen.

Der philoſophiſchen Begründung und Ausgeſtaltung dieſer weitverzweigten Gebiete des Denkens und Forſchens gehörte die unermüdliche Thätigkeit der letzten Lebensjahre Kant's.

Ueber Kant's letzte naturwissenschaftliche Schriften ist jetzt die fortschreitende Wissenschaft hinweggeschritten. Obgleich Kant in seiner Jugendzeit den Naturwissenschaften aufs emsigste obgelegen und sogar einige derselben aufs wesentlichste fortgebildet und bereichert hatte, so bedingte es doch die Art seiner Erkenntnißlehre, daß er neben und über die erfahrungsmäßige Naturwissenschaft eine metaphysische Naturphilosophie stellte. Wenn es wahr ist, daß bloße Erfahrungserkenntniß keine zwingende Gewißheit hat, so kann die Naturwissenschaft nur alsdann auf den Namen wirklicher Wissenschaft Anspruch erheben, wenn sie sich auf einen reinen aprioriſchen Theil stützt, der sich zur Erfahrungswissenschaft verhält, wie die reine Mathematik zur angewandten. Die »Metaphysischen Anfangsgründe der Naturwissenschaft«, welche bereits 1786 erschienen, machten den Versuch, die sogenannten reinen Verstandesbegriffe, die Kategorien, auf die körperliche Naturlehre anzuwenden. Eine »Metaphysik der Natur«, die von den bewegenden Kräften der Materie handelt und von Kant in ein »Elementarsystem« und in ein »Weltsystem« eingetheilt wird, ist nach Ueberweg's Mittheilung (Geschichte der Philosophie. Th. 3, S. 168) noch handschriftlich vorhanden. Schelling wurzelt durchaus in diesen Anschauungen.

Von unvergänglicher Bedeutung dagegen sind Kant's anthropologische und moralphilosophische Schriften. In ihnen erhält die Lehre Kant's erst ihre krönende Spitze.

Während drüben in Frankreich das große Revolutionsdrama sich unter den blutigsten Kämpfen abspielte, arbeitete hier der einsame Denker an denselben gewaltigen Fragen und bewies mit unerschrocken jugendfrischer Begeisterung, daß einzig die Idee der Humanität, d. h. die Erfassung und Verwirklichung reinen und freien Menschenthums das Wesen und das Ziel aller Geschichte sei.

3.

In die verwilderte und verweichlichte Selbstsucht der herrschenden Gefühlssophistik warf Kant's Sittenlehre wieder den fast vergessenen Begriff unerbittlicher Pflicht.

Nicht eine Moral der Stimmungen und Leidenschaften, sondern eine Moral fester Grundsätze und unüberspringbarer Gebote. Liebe und Neigung sind ebensowenig rein sittliche Beweggründe wie Eigennutz und Ehrgeiz; maßgebend ist nur das starre: Du sollst! Erfüllen der Pflicht um der Pflicht willen, Achtung vor der Unbeugsamkeit des ewigen Sittengesetzes.

Es ist gewiß, daß Kant in edler Einseitigkeit sich überstürzte und diese Idee der Pflicht mit einer Härte vortrug, die nicht sowohl innere Versöhnung und das beglückende Vollgefühl in sich befriedigten Daseins, sondern nur den steten Kampf zwischen Pflicht und Sinnenbedürfniß in Aussicht stellte und einen schwachen Verstand leicht verleiten konnte, die moralische Vollkommenheit auf dem Wege finsterer und mönchischer Ascetik zu suchen. Erst die großartige Anschauungsweise Goethe's und Schiller's führte wieder zum vollen und ganzen Menschheitsideal, zur inneren Läuterung und Versöhnung des warmpulsirenden Lebens und der festen sittlichen Maßbeschränkung, zur harmonischen Schönheit, zum wiedergeborenen Hellenenthum.

»Kant hatte«, sagt Schiller in der Abhandlung über Anmuth und Würde, »nicht die Unwissenheit zu belehren, sondern die Verkehrtheit zurechtzuweisen; Erschütterung erforderte die Kur, nicht Einschmeichelung und Ueberredung, und je härter der Abstich war, den der Grundsatz gegen die herrschenden Maximen machte, desto mehr konnte er hoffen, Nachdenken darüber zu erregen. Er war der Drako seiner Zeit, weil sie ihm eines Solons noch nicht werth und empfänglich schien. Aus

dem Sanctuarium der reinen Vernunft brachte er das fremde und doch wieder so bekannte Moralgesetz, stellte es in seiner ganzen Heiligkeit aus vor dem entwürdigten Jahrhundert, und fragte wenig darnach, ob es Augen giebt, die seinen Glanz nicht vertragen.«

Der Einfluß Kant's auf die sittliche Reinigung und Erziehung des deutschen Volkscharakters ist unermeßlich gewesen.

Und Kant blieb bei der Betrachtung des sittlichen Einzellebens nicht stehen.

Ja, es ist eines der unverwelklichsten Blätter in Kant's unverwelklichem Ruhmeskranz, daß er auch den großen Fragen des Rechts- und des Staatslebens scharf ins Auge schaute und sie zu einer Lösung brachte, die zwar noch weiter auszugestalten und bestimmter zu individualisiren ist, deren Grundlagen und Ziele aber von unerschütterlicher Geltung sind. Und dies zu einer Zeit, da sich selbst Schiller widerwillig von den öffentlichen Dingen abwendete.

Kant eröffnete diese Seite seiner Thätigkeit mit einer weitgreifenden Abhandlung, welche 1793 im Septemberheft der Berliner Monatsschrift erschien. Sie führt den Titel »Ueber den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis.«

Sprach ein späterer deutscher Philosoph grade in der Rechtsphilosophie in romantischer Uebertreibung der Bedeutung und Berechtigung des geschichtlich Thatsächlichen das bedenkliche, jedenfalls leicht mißzuverstehende Wort, alles Wirkliche sei vernünftig, so ist dagegen der Grundgedanke Kant's, daß in den geschichtlichen Thatsachen nicht blos die Vernunft, sondern leider auch die menschliche Selbstsucht und Niedertracht gar arg ihr Wesen getrieben, und daß daher nur diejenige Wirklichkeit als vernünftig und als zu Recht bestehend zu erachten sei, welche

ſich in Wahrheit als aus der Vernunft ſtammend und mit der Vernunft übereinſtimmend erweiſe, oder, um in Kant's eigener Sprechweiſe zu ſprechen, daß, was aus Vernunftgründen für die Theorie gelte, auch unbedingt für die Praxis gelten müſſe.

Auf dieſe erſte einleitende Abhandlung folgten die »Metaphyſiſchen Anfangsgründe der Rechtslehre (1796)«, die Schrift »Zum ewigen Frieden (1795)« und der auf die Rechtswiſſenſchaft bezügliche Abſchnitt des »Streits der Fakultäten (1798)«.

Ueberall derſelbe Grundgedanke. Nur inwieweit ſich die Selbſtgeſetzgebung der Vernunft bethätigt, iſt der Menſch frei, iſt der Menſch wahrhaft Menſch.

Länger als ein Menſchenalter hat Kant auch auf die Fortbildung der deutſchen Rechtswiſſenſchaft bedeutend eingewirkt: Thibaut, Feuerbach, Zachariä.

Von dem kühnſten reformatoriſchen Zug aber war Kant im Staatsrecht. Keiner der Zeitgenoſſen glich ihm an unerſchrockenem Freiſinn.

Montesquieu und Rouſſeau hatte Kant ſein ganzes Leben hindurch das liebevollſte und unausgeſetzteſte Studium gewidmet. Nun waren dazu die Schriften von Sieyes und die überwältigenden Eindrücke der franzöſiſchen Revolution getreten. Der beinah Siebzigjährige folgte dieſen Ereigniſſen mit der leidenſchaftlichſten Theilnahme. Und er blieb der urſprünglich reinen und ſchönen Idee der Revolution unerſchütterlich treu, auch als die Meiſten in Deutſchland vor ihrer ſchreckenvollen Entartung zurückſchreckten.

Varnhagen berichtet in ſeinen Denkwürdigkeiten (Bd. 7, S. 427) nach Erzählungen Stägemann's, daß, als die Stiftung der franzöſiſchen Republik durch die Zeitungen verkündet wurde, Kant mit Thränen in den Augen zu mehreren Freunden ſagte: »Jetzt kann ich ſagen wie Simeon, Herr! laß Deinen Diener in Frieden fahren, nachdem ich dieſen Tag des Heils geſehen!«

Damit übereinstimmend meldet Nicolovius (Denkschrift auf G. H. L. Nicolovius von A. Nicolovius. S. 64) aus dem Jahr 1794, daß Kant noch immer ein völliger Demokrat sei und neulich sogar die Aeußerung gethan habe, daß alle Gräuel, die jetzt in Frankreich geschähen, unbedeutend seien gegen das fortdauernde Uebel der Despotie, das vorher in Frankreich bestanden, und daß höchst wahrscheinlich die Jacobiner in Allem, was sie gegenwärtig thäten, Recht hätten.

Die Aussprüche Kant's in seinen Schriften sind zwar nicht ganz so rückhaltslos; aber, wo sein Herz ist, verhehlen sie nirgends. Noch im Jahr 1798 im Streit der Fakultäten hält er der französischen Revolution eine begeisterte Lobrede: »Die Revolution eines geistreichen Volkes, die wir in unseren Tagen haben vor sich gehen sehen«, heißt es dort (Bd. 10, S. 346 ff.), »mag gelingen oder scheitern; sie mag mit Elend und Gräuelthaten dermaßen angefüllt sein, daß ein wohldenkender Mensch sie, wenn er sie zum zweiten Mal unternehmend glücklich auszuführen hoffen könnte, doch das Experiment auf solche Kosten zu machen nie beschließen würde, diese Revolution, sage ich, findet doch in den Gemüthern aller Zuschauer eine Theilnehmung, die nahe an Enthusiasmus grenzt. Diese Begebenheit ist das Phänomen nicht einer Revolution, sondern der Evolution einer naturrechtlichen Verfassung. Nun behaupte ich, dem Menschengeschlecht, nach den Aspecten und Vorzeichen unserer Tage, die Erreichung dieses Zwecks und hiemit zugleich das von da an nicht mehr gänzlich rückgängigwerdende Fortschreiten desselben zum Bessern auch ohne Sehergeist wahrsagen zu können. Denn ein solches Phänomen in der Menschengeschichte vergißt sich nicht mehr, weil es eine Anlage und ein Vermögen in der menschlichen Natur aufgedeckt hat, dergleichen kein Politiker aus dem bisherigen Laufe der Dinge herausgeklügelt hätte. Aber wenn der bei dieser Begebenheit beabsichtigte Zweck auch jetzt nicht er-

reicht würde, wenn die Revolution oder Reform der Verfaſſung eines Volks gegen das Ende doch fehlſchlüge, oder, nachdem dieſe einige Zeit gewährt hätte, doch wiederum Alles ins vorige Gleis zurückgebracht würde, wie Politiker jetzt wahrſagern, ſo verliert jene philoſophiſche Vorherſagung doch nichts von ihrer Kraft. Jene Begebenheit iſt zu groß, zu ſehr mit dem Intereſſe der Menſchheit verwebt und, ihrem Einfluß nach, auf die Welt in allen ihren Theilen zu ausgebreitet, als daß ſie nicht den Völkern bei irgendeiner Veranlaſſung günſtiger Umſtände in Erinnerung gebracht und zu Wiederholung neuer Verſuche dieſer Art erweckt werden ſollte, da dann bei einer für das Menſchengeſchlecht ſo wichtigen Angelegenheit endlich doch zu irgendeiner Zeit die beabſichtigte Verfaſſung diejenige Feſtigkeit erreichen muß, welche die Belehrung durch öftere Erfahrung in den Gemüthern Aller zu bewirken nicht ermangeln würde«.

Kant's Staatslehre iſt daher der ſchlechten deutſchen Wirklichkeit gegenüber eine von Grund aus revolutionäre. Einzelne Begriffsbeſtimmungen ſind deutlich den franzöſiſchen Verfaſſungen von 1791 und 1795 nachgebildet.

Jene Abhandlung über Theorie und Praxis (Bd. 7, S. 197) iſt weſentlich die Darlegung der unveräußerlichen Grundrechte des Menſchen, inſofern unter Grundrechten diejenigen reinen Vernunftprincipien des Menſchenrechts zu verſtehen ſind, nach denen allein eine Staatserrichtung möglich iſt.

Als ſolche Grundrechte bezeichnet Kant die Freiheit eines jeden Staatsmitgliedes als Menſchen, die Gleichheit deſſelben mit jedem Andern als Unterthan, und die Selbſtändigkeit als Bürger.

1) Freiheit als das urſprüngliche, jedem Menſchen kraft ſeiner Menſchheit zuſtehende Recht, heißt: »Niemand kann mich zwingen, auf eine Art, wie er ſich das Wohlſein anderer Menſchen denkt, glücklich zu ſein, ſondern ein Jeder darf ſeine Glückſelig-

keit auf dem Wege ſuchen, welcher ihm ſelbſt gut dünkt, wenn er nur der Freiheit Anderer, einem ähnlichen Zwecke nachzuſtreben, nicht Abbruch thut.« Es iſt das Wort von Sceyes, die Freiheit habe nur da ihre Grenze, wo ſie der Freiheit der Anderen zu ſchaden beginne. Und Kant ſteht nicht an, aus dieſem Vorderſatz ſogleich folgenden weittragenden, gegen die herrſchende deutſche Regierungsweiſe des ſogenannten aufgeklärten Despotismus gerichteten Schluß zu ziehen: »Eine Regierung, die auf dem Princip des Wohlwollens gegen das Volk als eines Vaters gegen ſeine Kinder errichtet wäre, d. h. eine väterliche Regierung, wo alſo die Unterthanen als unmündige Kinder, die nicht unterſcheiden können, was ihnen wahrhaft nützlich oder ſchädlich iſt, ſich blos paſſiv zu verhalten genöthigt ſind, um, wie ſie glücklich ſein ſollen, blos von dem Urtheile des Staatsoberhaupts und, daß dieſer es auch wolle, blos von ſeiner Gütigkeit zu erwarten, iſt der größte denkbare Despotismus, iſt eine Verfaſſung, die alle Freiheit der Unterthanen, die alsdann gar keine Rechte haben, aufhebt.«

2) Gleichheit iſt die unmittelbare Folge der Freiheit. »Aus dieſer Idee der Gleichheit der Menſchen im gemeinen Weſen als Unterthanen geht die Formel hervor: Jedes Glied deſſelben muß zu jeder Stufe eines Standes in demſelben gelangen dürfen, wozu ihn ſein Talent, ſein Fleiß und ſein Glück hinbringen können, und es dürfen ihm ſeine Mitunterthanen durch ein erbliches Vorrecht, als Privilegiaten für einen gewiſſen Stand, nicht im Wege ſtehen, um ihn und ſeine Nachkommen ewig niederzuhalten.« Artikel 6 der franzöſiſchen Verfaſſung von 1791 lautet: „Tous les citoyens étant égaux tout également admissibles à toutes dignités, places et emplois publics, selon leur capacité, et sans autre distinction que celle de leurs vertus et de leurs talens.“ Die ſittliche Empörung gegen den Geburtsadel iſt,

gleichwie in den gleichzeitigen Dramen einer der ſtändigſten und hervorſtechendſten Züge in Kant's politiſcher Denkart.

3) Selbſtändigkeit des Bürgers iſt ſein Recht auf Theilnahme an der Geſetzgebung. »Alles Recht hängt von Geſetzen ab. Ein öffentliches Geſetz aber, welches für Alle das, was ihnen rechtlich erlaubt oder unerlaubt ſein ſoll, beſtimmt, iſt der Actus eines öffentlichen Willens, von dem alles Recht ausgeht und der alſo ſelbſt Niemanden muß Unrecht thun können; hierzu aber iſt kein anderer Wille als der des geſammten Volks, da Alle über Alle, mithin ein Jeder über ſich ſelbſt beſchließt, möglich, denn nur ſich ſelbſt kann Niemand Unrecht thun.« Noch klarer und ſchärfer hat Kant dieſen Satz in ſeinem Staatsrecht (Bd. 9, S. 158, §. 46) in folgender Weiſe ausgeſprochen: »Die geſetzgebende Gewalt kann nur dem vereinigten Willen des Volks zukommen. Denn da von ihr alles Recht ausgehen ſoll, ſo muß ſie durch ihr Geſetz ſchlechterdings Niemandem Unrecht thun können. Nun iſt es, wenn Jemand etwas gegen einen Andern verfügt, immer möglich, daß er ihm dadurch Unrecht thue, nie aber in dem, was er über ſich ſelbſt beſchließt. Alſo kann nur der übereinſtimmende und vereinigte Wille Aller, ſofern ein Jeder über Alle und Alle über einen Jeden ebendaſſelbe beſchließen, mithin nur der allgemein vereinigte Volkswille geſetzgebend ſei.«

Mit dieſer rückſichtslos durchgreifenden Formulirung der unveräußerlichen Menſchenrechte war die Idee und Macht der unbedingten Volksſouveränetät in einer Weiſe ausgeſprochen, die nicht nur die in allen verfaſſungsmäßigen Staaten durchgeführte Trennung der geſetzgebenden, vollziehenden und rechtſprechenden Gewalt aufs ſchärfſte verlangte, ſondern in der That den Monarchen, inſofern unter dieſen Vorausſetzungen folgerichtig überhaupt noch von Monarchie die Rede ſein konnte, zum machtloſen »Agenten« des Volks herabdrückte. Vernünftig freie Staatsform und republikaniſche Staatsform ſind Kant ſchlecht-

hin gleichbedeutend; republikaniſch heißt ihm jede Verfaſſung, in welcher die Abſonderung der geſetzgebenden Gewalt von der Regierungsgewalt vollzogen iſt, gleichviel ob ein einzelner Fürſt oder ein Directorium oder die ganze Volkszahl regiere. Kein ſcharfſichtigerer Feind des Scheinconſtitutionalismus, wie er damals in England herrſchte, als Kant. Im Streit der Fakultäten (Bd. 10, S. 352) heißt es: »Es wäre Verletzung der Majeſtät des großbritanniſchen Volks, von ihm zu ſagen, es ſei eine unbeſchränkte Monarchie, ſondern man will, es ſoll eine durch die zwei Häuſer des Parlaments als Volksrepräſentanten den Willen des Monarchen einſchränkende Verfaſſung ſein; und doch weiß ein Jeder ſehr gut, daß der Einfluß deſſelben auf dieſe Repräſentanten ſo groß und unfehlbar iſt, daß von gedachten Häuſern nichts Anderes beſchloſſen wird als was Er will und durch ſeinen Miniſter anträgt. Dieſe Vorſtellung der Beſchaffenheit der Sache hat das Trügliche an ſich, daß die wahre, zu Recht beſtändige Verfaſſung gar nicht mehr geſucht wird, weil man ſie in einem ſchon vorhandenen Beiſpiel gefunden zu haben vermeint und eine lügenhafte Publicität das Volk mit Vorſpiegelung einer durch das von ihm ausgehende Geſetz eingeſchränkten Monarchie täuſcht, indeſſen daß ſeine Stellvertreter, durch Beſtechung gewonnen, es insgeheim einem abſoluten Monarchen unterwarfen.«

Und die Mittel, dieſe freie Staatsform zu erreichen? Für immer iſt es des höchſten Ruhmes werth, wie freimüthig und unabläſſig Kant für unbeſchränkte Preßfreiheit oder, wie er ſich altväteriſch ausdrückte, für die Freiheit der Feder einſtand, zu einer Zeit, da die Cenſurhärte des Wöllner'ſchen Regiments grade am ſchlimmſten wüthete. In allen ſeinen Schriften, welche aus dieſem ſchweren Jahrzehnt ſtammen, kehrt dieſe Forderung ſtetig wieder; immer mit der Wärme und Feſtigkeit tiefſter Herzensſache. Lediglich dieſe Sätze Kant's waren es, auf die ſich

Gentz in seiner bekannten Denkschrift an Friedrich Wilhelm III. berief. Jedoch verwirft Kant alle Versuche, den Weg stiller Reform in die Gewaltthätigkeit offenen Widerstandes hinüberzuleiten; und zwar in einer Weise, die zu seinen Vordersätzen oft im handgreiflichsten Widerspruch steht. Obgleich das Volk an sich Souverän ist, soll es doch im gegebenen Fall nicht über den Ursprung der herrschenden Macht und über den derselben schuldigen Gehorsam selbständig vernünfteln; ja selbst gegen den unerträglichsten Mißbrauch der obersten Gewalt dürfe sich der Unterthan nicht auflehnen, denn es gebe zwischen Volk und Herrscher als den streitenden Parteien keinen entscheidenden Richter (Bd. 9, S. 164 ff). Es ist dieselbe verdächtige Zwiespältigkeit, die wir bei Kant auch in der religiösen Frage wahrnehmen. Es ist zu bedenken, daß Kant seine Schriften unter seinem Namen herausgab, während Fichte's Beiträge zur Beurtheilung der französischen Revolution ohne Namen erschienen.

Noch kühner und weitgreifender sind Kant's völkerrechtliche Ideen, wie sie nicht blos in seiner Rechtslehre, sondern namentlich auch in seiner Abhandlung über Theorie und Praxis und in seiner Schrift »Zum ewigen Frieden« niedergelegt sind. Sein Ideal ist das friedlich freie Bündniß freier Staaten; und er lebte der hochherzigen Ueberzeugung, daß, möchten Staatsmänner und Staatsoberhäupter die Friedensträume eines St. Pierre und Rousseau noch so sehr als pedantisch kindisches Schulgeschwätz bespötteln, dennoch die Natur der Dinge endlich »dahin zwingen werde, wohin man nicht gern wolle«. Als Bürgschaft dieser Hoffnung auf dereinstigen ewigen Frieden werden von Kant besonders zwei Erwägungen geltend gemacht. Erstens die freie Staatsidee selbst oder, wie er sich ausdrückt, das Wesen der republikanischen Verfassung. »Wenn, wie es in dieser Verfassung nicht anders sein kann«, sagt Kant (Bd. 7, S. 243), »die Beistimmung der Staatsbürger dazu er-

fordert wird, um zu beſchließen, ob Krieg ſein ſolle oder nicht, ſo iſt nichts natürlicher als daß, da ſie alle Drangſale des Krieges über ſich ſelbſt beſchließen müßten, als da ſind: ſelbſt zu fechten, die Koſten des Krieges aus ihrer eigenen Habe herzugeben, die Verwüſtung, die er hinter ſich läßt, kümmerlich zu verbeſſern, zum Uebermaß des Uebels endlich noch eine den Frieden ſelbſt verbitternde, nie wegen naher und immer neuer Kriege zu tilgende Schuldenlaſt ſelbſt zu übernehmen, ſie ſich ſehr bedenken werden, ein ſo ſchlimmes Spiel anzufangen, da hingegen in einer Verfaſſung, wo der Unterthan nicht Staatsbürger, die alſo nicht republikaniſch iſt, es die unbedenklichſte Sache von der Welt iſt, weil das Oberhaupt nicht Staatsgenoſſe, ſondern Staatseigenthümer iſt, an ſeinen Tafeln, Jagden, Luſtſchlöſſern, Hoffeſten u. dergl. durch den Krieg nicht das Mindeſte einbüßt, dieſen alſo wie eine Art von Luſtpartie aus unbedeutenden Urſachen beſchließen und der Anſtändigkeit wegen dem dazu allzeit fertigen diplomatiſchen Corps die Rechtfertigung deſſelben gleichgültig überlaſſen kann.« Und zweitens der zunehmende Handel oder, wie wir heut ſagen würden, die zunehmende Macht der materiellen Intereſſen. »So wie die Natur«, fährt Kant (ebend. S. 266) fort, »weislich die Völker trennt, welche der Wille jedes Staats gern unter ſich durch Liſt oder Gewalt vereinigen möchte, ſo vereinigt ſie auch andererſeits Völker, die der Begriff des Weltbürgerrechts gegen Gewaltthätigkeit und Krieg nicht würde geſichert haben, durch den wechſelſeitigen Eigennutz. Es iſt der Handelsgeiſt, der mit dem Kriege nicht zuſammen beſtehen kann und der früher oder ſpäter ſich jeden Volks bemächtigt. Weil nämlich unter allen der Staatsmacht untergeordneten Mächten die Geldmacht wohl die zuverläſſigſte ſein möchte, ſo ſehen ſich die Staaten, freilich wohl nicht eben durch Triebfedern der Moralität, gedrungen, den edlen Frieden zu befördern und, wo auch immer in der Welt Krieg auszubrechen droht, ihr durch

Vermittelungen abzuwehren, gleich als ob sie deshalb in beständigem Bündniß ständen. Auf diese Art garantirt die Natur durch den Mechanismus in den menschlichen Neigungen selbst den ewigen Frieden; freilich mit einer Sicherheit, die nicht hinreichend ist, die Zukunft desselben theoretisch zu weissagen, aber doch in praktischer Absicht zulangt und es zur Pflicht macht, zu diesem nicht blos chimärischen Zweck hinzuarbeiten.«

Jenes überschwengliche Weltbürgerthum, in welchem sich selbst die Besten des achtzehnten Jahrhunderts, selbst Lessing und Herder und Goethe und Schiller ergingen, gewinnt in Kant die einzig richtige und vernunftgemäße Form. Der freie Bund freier Völker.

Diesen freien Bund freier Völker betrachtete Kant so sehr als höchste Menschheitsidee, daß er in dessen endlicher Erreichung den Zweck und das Ziel aller Geschichte sah.

Namentlich der treffliche Aufsatz »Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht« (1784), welcher recht eigentlich den Kern der Kant'schen Geschichtsphilosophie enthält, spricht diesen Gedanken zwar nur in kurzen Umrissen, aber mit ergreifender Wärme aus. Was hilft es, an einer gesetzmäßigen bürgerlichen Verfassung d. h. an der Anordnung eines Gemeinwesens arbeiten, wenn die Staaten einander doch selbst wieder dieselben Uebel zufügen, die die einzelnen Menschen drückten und sie zwangen, in einen gesetzmäßigen bürgerlichen Zustand zu treten? Man müßte die ganze Geschichte für zwecklos halten, wenn man nicht annehmen dürfte, daß sie endlich dies größte Problem der Menschheit, »die Erreichung einer allgemein das Recht verwaltenden bürgerlichen Gesellschaft« zu Stande bringen würde, und daß alle Kriege nur ebensoviele Versuche sind, dies nothwendige Gleichgewicht endlich zu finden. Dieser Glaube ist der Chiliasmus der Philosophie.

Hier stehen wir am Abschluß dieser großartigen Gedankenwelt.

Kant starb am 12. Februar 1804.

Was man treffend von Lessing gesagt hat, das gilt ebensosehr von Kant; auf Kant Zurückgehen heißt Fortschreiten.

Laßt das Vernünfteln und Grübeln über Dinge, die Ihr doch nimmer erkennt und ergrübelt. Baut Euch an auf dieser Erde.

Seid freie und vernünftige Menschen, seid freie und vernünftige Staatsbürger. Die Geschichte ist die Entwicklung der Menschen zum Wissen und Vollbringen der Vernunft und Freiheit.

Zweites Kapitel.

Goethe in Italien und die ersten Jahre nach seiner Rückkehr.

1.

Goethe's Italienische Kunststudien.

Fast sah es wie eine Flucht aus, als Goethe am 3. September 1786 aus Karlsbad nach Italien aufbrach. Allen, außer dem Herzog, hatte er aus diesem Vorhaben ein Geheimniß gemacht; und selbst der Herzog kannte anfänglich das Ziel der Reise nicht. Vorzeitiges Kundwerden, fürchtete Goethe, könne die Ausführung erschweren, wenn nicht vereiteln.

Goethe wünschte eine längere Entfernung von Weimar zum Theil aus Verdruß an der Aeußerlichkeit der Verwaltungsgeschäfte, vor Allem aber, weil er endlich zu der schmerzvollen Ueberzeugung gelangt war, daß es für ihn eine unbedingte Pflicht der Selbsterhaltung sei, die aufreibende aussichtslose Liebe zu Frau von Stein gewaltsam in sich niederzukämpfen. In diesem Sinn ist es zu fassen, wenn er in einer sehr bedeutsamen Stelle seiner italienischen Reiseschilderungen (Bd. 23, S. 185) ausdrücklich rühmt, daß er in Italien von einer ungeheuren Leidenschaft und Krankheit allmälich wieder zu frischem Lebensgenuß genese,

und wenn er kurz vor seiner Rückkehr, am 25. Januar 1788, in einem Briefe an den Herzog sagt, es sei ihm ziemlich gelungen, sich von den physisch moralischen Uebeln zu heilen, die ihn in Deutschland gequält und zuletzt unbrauchbar gemacht hätten. Dabei trug er sich freilich mit der später schwer enttäuschten Hoffnung, der alte süße Seelenbund werde auch unter der veränderten Form herzlichster Freundschaft und Verehrung ungetrübt fortbestehen können.

Italien wählte Goethe zum Reiseziel, weil ihm von Jugend auf der Plan einer italienischen Reise am Herzen gelegen, und weil er grade auf dem jetzigen Stand seiner Bildung, da er sich so eben aus den Wirren der Sturm- und Drangperiode sittlich und künstlerisch zum Ideal schönheitsvoller Begrenzung hinaufgeklärt hatte, es als dringendstes Bedürfniß empfinden mußte, hell und frisch aus der Quelle zu schöpfen und sich in das Wesen und die Gesetze antiker Kunstschönheit voll und ganz einzuleben.

Die Studien über bildende Kunst, insbesondere über die bildende Kunst der Alten, standen daher unter seinen Reisezwecken von Hause aus entschieden im Vordergrund. Mit unsäglichem Fleiß und Eifer ging er ihnen nach, wissenschaftlich und ausübend. Und in jenem Brief vom 25. Januar 1788, in welchem er seinem fürstlichen Freund über die Ergebnisse seiner italienischen Reise Rechenschaft giebt, bezeichnet er als schönstes Ergebniß, daß ihm die Absicht, seinen heißen Durst nach wahrer Kunst zu stillen, durchaus geglückt sei.

Es ist von höchster Wichtigkeit, die Art und den Erfolg dieser Studien genau zu verfolgen. Nicht nur, daß die bildende Kunst fortan sein ganzes Leben hindurch eines der wärmsten Anliegen Goethe's blieb. Die italienische Reise ist für Goethe's Bildungsgang besonders darum so durchgreifend geworden, weil diese Studien sogleich auch auf die Fortbildung und Läuterung

ſeines dichteriſchen Formgefühls, ja auf die Fortbildung und Befreiung ſeines ganzen inneren Menſchen entſcheidend zurückwirkten.

In Straßburg war Goethe mit jugendlichſter Begeiſterung für die Macht und Pracht der langverkannten mittelalterlich deutſchen Kunſt eingetreten. Goethe erzählt zwar in Wahrheit und Dichtung, wie tief er auf ſeiner Rückreiſe von Straßburg nach Frankfurt ſich im Antikenſaal zu Mannheim von der Schönheit antiker Bildwerke ergriffen fühlte, ja wie durch den Abguß eines Säulencapitells vom Pantheon ſein Glaube an die nordiſche Baukunſt zu wanken begann, und das 1773 in Wetzlar entſtandene Gedicht »Der Wanderer« iſt ein ſchönheitsvoller Nachklang dieſer neuen Empfindungen; doch noch lange Zeit gehörte ſein Herz ganz ausſchließlich der tüchtigen, derben und glänzenden Naturfülle der Niederländer und der ſchlichten Innigkeit und Kraft der altdeutſchen Meiſter. In Weimar erwachte ſein Sammeleifer; er gilt durchaus dieſer Richtung. Und noch 1780 kann er in ſeinen Briefen an Merck und Lavater nicht müde werden, vornehmlich Albrecht Dürer zu preiſen. Lerne man Dürer recht im Innerſten erkennen, ſo überzeuge man ſich immer mehr, daß er an Wahrheit, Erhabenheit und ſelbſt Anmuth nur die erſten Italiener zu Seinesgleichen habe. Als aber im Anfang der achtziger Jahre jene tiefgreifenden inneren Wandlungen aufkeimten, welche in der Dichtung ihn mehr und mehr zur hohen Kunſtidealität antikiſirender Formen führten, da erfolgte naturgemäß auch in ſeinem Verhältniß zur bildenden Kunſt eine Umſtimmung, welcher dieſer veränderten Stilrichtung durchaus parallel war. Die alten freundſchaftlichen Beziehungen zu Oeſer wurden wieder erneuert. Mit Eifer wurden, wie wir aus einem Briefe Goethe's an Knebel (Briefwechſel Bd. 1, S. 27) vom 26. Februar 1782 erſehen, Raſael Mengs' kunſttheoretiſche Schriften geleſen und geprieſen. Die Abwendung

von der derberen mittelalterlichen Kunst vollzog sich in Goethe um so leichter, da Goethe, wie er selbst in seinem 1823 geschriebenen Aufsatz »Von deutscher Baukunst« berichtet, seit seiner Entfernung von Straßburg kein wichtiges imposantes Werk der Gothik mehr gesehen hatte und die früheren Eindrücke inzwischen in ihm so durchaus erloschen waren, daß er sich kaum noch jenes Zustandes, in welchem ein solcher Anblick ihn zum lebhaftesten Enthusiasmus angeregt hatte, zu erinnern wußte. Die italienische Reise steigerte diese antikisirende Richtung zu schärfster Ausschließlichkeit.

Schon der erste Eintritt in Italien war entscheidend. Man vergegenwärtigt sich nicht immer, wie unglaublich wenig von künstlerischen Dingen Goethe bisher gesehen hatte. Von München aus, in einem Briefe vom 6. September 1786, klagt er, daß sein Auge für Gemälde und plastische Werke nicht geübt sei, und in der ersten Hälfte seiner Reise kehrt dies Bekenntniß der Ungeübtheit oft wieder. Nicht-Künstler bedürfen zur ersten Einführung in tieferes Kunstverständniß fast immer der Leitung und Vermittlung einsichtiger Kunstschriftsteller, welche ihnen die weite Kluft, durch die das Empfinden und Denken in sinnlichen Formen und Farben von dem gewohnten Empfinden und Denken in Wort und Begriff getrennt ist, überbrücken helfen. Für Goethe wurde dieser Leiter und Vermittler Palladio, dessen streng antikisirende Renaissancebauten ihm sogleich in Vicenza herzgewinnend entgegentraten und ihn zum eingehendsten Studium seiner theoretischen Schriften reizten. Palladio führte ihn zu Vitruv. »Palladio«, schreibt er am 8. October entzückt aus Venedig, »hat mir den Weg zu aller Kunst geöffnet«. »Die antike Architectur«, setzt er hinzu, »ist freilich etwas Anderes als unsere kauzenden, auf Kragsteinlein übereinandergeschichteten Heiligen der gothischen Zierweisen, etwas Anderes als unsere Tabackspfeifen-

säulen, spitze Thürmlein und Blumenzacken; diese bin ich nun, Gott sei Dank, auf ewig los!«

Die feinsinnigsten, oft überraschendsten Kunsturtheile fast überall. Treffliche Worte über Mantegna, Tizian und Paul Veronese. Begeisterte Schilderung der heiligen Cäcilia in Bologna; Rafael hat eben immer gemacht, was Andere zu machen wünschten; wo man auf eine Arbeit Rafael's trifft, ist man gleich vollkommen geheilt und froh. Höchst einsichtige Hinweisung auf die Verdienste der älteren Meister, namentlich Francesco Francia's und Pietro Perugino's, die auf dem festen Boden der Wahrheit Grund gefaßt hatten und wetteifernd die Pyramide stufenweis in die Höhe bauten, bis Rafael zuletzt, von allen diesen Vortheilen unterstützt, den letzten Stein des Gipfels aufsetzte, über und neben welchem kein anderer stehen kann. Tiefblickende Erkenntniß des Grundmangels der Bolognesischen Schule, der Caracci, Guido Reni's, Domenichino's, Guercino's, die bei aller glänzenden Tüchtigkeit und Meisterschaft der Darstellung doch niemals die unholden Einwirkungen des Jesuitismus vergessen lassen; »betrachte ich in diesem Unmuth die Geschichte, so möchte ich sagen, der Glaube hat die Künste wieder emporgehoben, der Aberglaube hingegen ist Herr über sie geworden und hat sie abermals zu Grunde gerichtet«. Dabei aber trotzalledem die tief bedeutsame und verhängnißvolle Befangenheit und Einseitigkeit, daß er Allem, was nicht antik ist oder der mit der Antike eng verwandten italienischen Hochrenaissance angehört, geflissentlich, ja fast möchte man sagen, mit ängstlicher Scheu aus dem Wege geht. Florenz, die Wunderstätte der älteren italienischen Malerei und Plastik, durchfliegt er in drei Stunden. Für Perugia, den einzigen Ort, wo man Pietro Perugino und die Umbrier in Wahrheit kennen lernen kann, hat er ebensowenig Zeit ruhigen Verweilens; obgleich er bereits in Bologna auf die Bedeutung dieses Meisters und seiner Schule aufmerksam geworden. In

Assisi geht er am Dom des heiligen Franciscus gleichgültig vorüber, das gothische Bauwerk erscheint ihm trist, die Malereien Cimabue's und Giotto's sind für ihn nicht vorhanden; er hat nur Auge für den kleinen römischen Minerventempel, von dessen Beschauung er rühmt, daß sie ihm ewige Früchte bringen werde.

Ankunft in Rom am 29. October 1786. Die Zeit dieses ersten römischen Aufenthalts, zum Theil von der Vollendung der Iphigenia in Anspruch genommen, war vorwiegend eine Zeit der Vorbereitung und des ersten Aufmerkens. Je tiefer der Reisende ist, um so mehr wird er von der Masse und Großartigkeit der ersten römischen Eindrücke fast überwältigt. Die Reiseschilderungen des italienischen Tagebuches bestätigen vollauf, was Goethe wenige Wochen nach seiner Ankunft, am 20. Januar 1787, an den Herzog schrieb, daß ihm jetzt das Wichtigste sei, unter Winckelmann's treuer Führung sein Auge und seinen Geist in der Unterscheidung der stilistischen Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Epochen der alten Kunst zu üben, und daß er von der neuen Kunst nur genieße, was diesen wichtigsten Zweck nicht beeinträchtige. Die großen Frescomalereien Rafael's und Michel Angelo's werden mit wärmster Liebe und Begeisterung betrachtet; am meisten aber geht ihm doch das Herz auf, wenn er von den Alterthümern Roms redet, zumal von jenen plastischen Werken, die vor dem Bekanntwerden der Trümmer der höchsten griechischen Glanzzeit überall als unbedingt Höchstes galten, vom Apoll von Belvedere, vom Jupiter von Otricoli, von der Juno Ludovisi, von der Minerva Giustiniani. Ja es verdient ganz besonders hervorgehoben zu werden, daß Goethe vielleicht der Erste war, welcher die wunderbare Schönheit der von Winckelmann nirgends erwähnten Medusa Rondanini in ihrem ganzen Werth erkannte und würdigte.

Im Frühjahr 1787 in Neapel und Sicilien. Pompeji und

Herculanum, die Tempel von Päſtum und Girgenti, die herrlichen griechiſchen Widderſtatuen in Palermo ſind ſein Entzücken; nach Päſtum reiſt er ſogar zweimal. Alle dieſe Küſten und Vorgebirge, Golfe und Buchten, Inſeln und Erdzungen, Reben und Orangen, und das alles umgebende Meer mit ſeinen unendlichen Abwechſelungen und Mannichfaltigkeiten machen ihm erſt ſeinen Homer, insbeſondere die Odyſſee, wahrhaft lebendig; wie eine Decke, ſo ſagt Goethe in einem Briefe an Herder, fiel es ihm von den Augen, daß Alles, was uns nordiſche Menſchen in den Beſchreibungen und Gleichniſſen Homer's poetiſch erſcheine, unſäglichſte Naturwahrheit ſei, aber mit einer Reinheit und Innigkeit gezeichnet, die den Neueren, der mit den Alten wetteifern wolle, faſt zur Verzweiflung bringe. Die Nauſikaatragödie, deren Plan aus dieſen gewaltigen Anſchauungen entſprang, iſt unausgeführt geblieben; aber ſtill und tief keimte und wirkte ſie weiter; an die Stelle der lieblichen Tochter des Alkinoos traten Aleris und Dora, Amyntas, und Hermann und Dorothea. So ganz und gar lebte Goethe in Sicilien in der griechiſchen und vornehmlich in der homeriſchen Welt, daß er, der doch Zeit fand, den Narrheiten des Fürſten Pallagonia und den Herkunftsgeheimniſſen Caglioſtro's nachzugehen, die unvergleichlich prächtigen und kunſtvollen normanniſchen und mauriſchen Bauten in Palermo kaum geſehen zu haben ſcheint und ebenſowenig für den mächtigen Dom von Monreale, obgleich er ihn mehrmals erwähnt, ein Wort der Bewunderung hat.

Nachdem Goethe in der erſten Woche des Juni 1787 nach Rom zurückgekehrt war, ſuchte er in ſeiner gründlichen Art ſeinen Kunſtſtudien eine feſte Unterlage zu geben. Es iſt gar nicht genug hervorzuheben, mit welch' ſtaunenerregender Emſigkeit Goethe bemüht war, durch eigene Ausübung auch alle techniſchen Bedingungen kennen zu lernen und ſich zu eigen zu machen. Heinrich Meyer wurde ſein Lehrer. Der Brief Goethe's an den

Herzog vom 25. Januar 1788 berichtet: »Als ich zuerſt nach Rom kam, bemerkte ich bald, daß ich von Kunſt eigentlich gar nichts verſtand und daß ich bis dahin nur den allgemeinen Abglanz der Natur in den Kunſtwerken bewundert und genoſſen habe. Hier that ſich eine andere Natur, ein weiteres Feld der Kunſt vor mir auf, ja ein Abgrund der Kunſt, in den ich mit deſto mehr Freude hineinſchaute, als mein Blick an die Abgründe der Natur gewöhnt war. Ich überließ mich gelaſſen den ſinnlichen Eindrücken; ſo ſah ich Rom, Neapel, Sicilien, und kam nach Rom zurück. Die großen Scenen der Natur hatten mein Gemüth ausgeweitet, und alle Falten herausgeglättet. Von der Würde der Landſchaftsmalerei hatte ich einen Begriff erlangt; ich ſah Claude und Pouſſin mit anderen Augen. Mit Hackert, der nach Rom kam, war ich vierzehn Tage in Tivoli, dann ſperrte mich die Hitze zwei Monate in das Haus, ich machte Egmont fertig und fing an, Perſpective zu treiben und ein wenig mit Farben zu ſpielen. So kam der September heran; ich ging nach Frascati, von da nach Caſtell Gandolfo, und zeichnete nach der Natur und konnte nun leicht bemerken, was mir fehlte. Gegen Ende Octobers kam ich wieder in die Stadt und da ging eine neue Epoche an. Die Menſchengeſtalt zog nunmehr meine Blicke auf ſich, und wie ich vorher gleichſam wie von dem Glanz der Sonne meine Augen von ihr abgewendet, ſo konnte ich nun mit Entzücken ſie betrachten und auf ihr verweilen. Ich begab mich in die Schule, lernte den Kopf mit ſeinen Theilen zeichnen und nun fing ich erſt an, die Antiken zu verſtehen. Damit brachte ich November und December hin und ſchrieb indeſſen Erwin und Elmire, auch die Hälfte von Claudinen. Mit dem erſten Januar ſtieg ich vom Angeſicht auf's Schlüſſelbein, verbreitete mich auf die Bruſt und ſo weiter, Alles von innen heraus; den Knochenbau, die Muskeln wohl ſtudirt und überlegt, dann die antiken Formen betrachtet, mit der Natur verglichen, das Charakteriſtiſche

wohl eingeprägt. Meine ſorgfältigen ehemaligen Studien der Oſteologie und des Körpers überhaupt ſind mir ſehr zu ſtatten gekommen, und ich habe geſtern die Hand als den letzten Theil, der mir übrig blieb, abſolvirt. Die nächſte Woche werden nun die vorzüglichſten Statuen und Gemälde Roms mit friſch gewaſchenen Augen beſehen.« Die Reiſeſchilderungen des italieniſchen Tagebuches, die in der Chronologie dieſer Studien im Einzelnen abweichen, im Uebrigen aber den an den Herzog gegebenen Bericht durchaus beſtätigen, haben (Bd. 24, S. 87) den kräftigen Ausruf: »Herr, ich laſſe Dich nicht, Du ſegneſt mich denn, und ſollt' ich mich lahm ringen!« War auch das Ende dieſer ernſten Bemühungen zunächſt der ſchmerzliche Verzicht, jemals ausübender Künſtler ſein zu können, ſo durfte ſich Goethe doch ſagen, daß er Unendliches für die Schärfung und Schulung des künſtleriſchen Blicks gewonnen.

Wie bedeutſam, daß Goethe (Bd. 24, S. 93), als er durch die Mittheilung eines eben aus Griechenland Zurückkehrenden jetzt zum erſten Mal Zeichnungen nach den Phidias'ſchen Giebelſtatuen des Parthenon ſah, dieſe ſogleich in ihrer vollen und ganzen Einzigkeit erkannte und bewunderte! Ein tieferes Wort iſt über die Kunſt der Alten niemals geſagt worden, als wenn Goethe (Bd. 24, S. 99) ſagt: »So viel iſt gewiß, die alten Künſtler haben eben ſo große Kenntniß der Natur und einen eben ſo ſichern Begriff von dem, was ſich vorſtellen läßt und wie es vorgeſtellt werden muß, als Homer. Leider iſt die Anzahl der Kunſtwerke der erſten Klaſſe gar zu klein. Wenn man aber dieſe ſieht, ſo hat man nichts zu wünſchen als ſie recht zu erkennen und dann in Frieden hinzufahren. Dieſe hohen Kunſtwerke ſind zugleich als die höchſten Naturwerke von Menſchen nach wahren und natürlichen Geſetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zuſammen; da iſt Nothwendigkeit, da iſt Gott.«

Und jetzt kam auch die große italienische Renaissancekunst zu ihrem Recht; freilich sieht man, daß Goethe sich nur auf die Malerei und auch in dieser nur auf die höchsten Spitzen beschränkte. Ohne die Werke Michel Angelo's in der Sixtinischen Kapelle gesehen zu haben, ruft Goethe einmal begeistert aus, könne man sich keinen anschauenden Begriff machen, was ein einziger und ganzer Mensch vermöge. Von Rafael sagt Goethe, er habe jederzeit Recht wie die Natur; Goethe zuerst erkannte die innere Einheit und Nothwendigkeit der Doppelhandlung der Transfiguration; über die Komposition der Farnesina, der Messe von Bolsena, der Befreiung des gefangenen Petrus, des Parnasses, der Sibyllen und der großen Teppichcartons aus der Apostelgeschichte hat er die feinsten Bemerkungen. Wenn ein leises Mißbehagen an der Disputa durchblickt (Bd. 24, S. 91), so ist dies augenscheinlich eine Aeußerung, die nicht der ursprünglichen Fassung angehört, sondern erst später bei der Veröffentlichung eingeschaltet wurde, zu einer Zeit, da Goethe durch das unerwartete Emporkommen jener alterthümelnden und christelnden Richtung, welche in der Geschichte der deutschen Malerei unter dem Namen des Nazarenerthums bekannt ist, auf's tiefste verstimmt war.

Goethe's jetzige Stellung zu den einst von ihm so sehr bevorzugten Niederländern bezeichnet es treffend, daß er am 8. December 1787 an den Herzog schreibt: »Daß Sie den Gedanken, die Rembrandt's zu completiren, fahren lassen, kann ich nicht anders als billigen; besonders fühle ich hier in Rom, wie interessant denn doch die Reinheit der Form und ihre Bestimmtheit vor jener markigen Rohheit und schwebenden Geistigkeit ist und bleibt.«

Trotzalledem ist die denkwürdige Thatsache festzustellen, daß Goethe auf seiner italienischen Reise in Sachen der bildenden Kunst sich zwar eine bedeutende Fülle von Anschauungen, Kenntnissen und Erfahrungen gewann, die Schranken seiner Begriffe

aber durchaus nicht erweiterte, geſchweige durchbrach. Als Schüler und Anhänger der Mengs'ſchen Kunſtſchriften war Goethe nach Italien gegangen; und noch in einem ſeiner letzten, kurz vor ſeiner Rückkehr an Herder geſchriebenen Briefe rühmt er es als Frucht ſeiner Reiſe, daß er jetzt die Mengs'ſchen Schriften beſſer verſtehe als vorher. Nicht nur Rafael Mengs, ſondern auch Angelica Kaufmann, Tiſchbein, Hackert und Meyer betrachtet er nach wie vor als trefflichſte Meiſter. Er, der ſonſt in allen ſeinen Urtheilen ſo ſelbſtändig und, wie die Farbenlehre beweiſt, in ſeiner Auflehnung gegen das Geltende und Hergebrachte oft ſogar überkeck iſt, unterordnet ſich hier der zufälligen Tagesmeinung ganz unbedingt und ſieht immer nur durch die Brille Anderer.

Es iſt offenbar, daß Goethe als Ideal der bildenden Kunſt in dieſer Zeit ein wiedergeborener Hellenismus vorſchwebte, wie ihn ſpäter Carſtens, Thorwaldſen und Schinkel zu großartigſter und innerlich lebendiger Geſtaltung brachten. Goethe ahnte das Land der Verheißung, aber er fand es nicht. Unwillkürlich muß man an Winckelmann denken, der auf der Höhe ſeiner genialen Erkenntniß antiker Kunſt in gleich befremdlicher Weiſe Rafael Mengs und Angelica Kaufmann bewundert und verehrt hatte. Man verachtet Alles, was dem antikiſirenden Formgefühl widerſpricht; und man iſt läßlich und nachſichtig gegen Alles, was wenigſtens den äußeren Schein antikiſirender Form trägt. Man will lieber kalte idealiſtiſche Manier als warmgefühlte, aber unbeholfene und nicht genugſam ſtiliſirte Natürlichkeit.

Die Pſyche, die in ſeinen Anſchauungen über bildende Kunſt unfrei und gebunden blieb, entfaltete ſich auf's herrlichſte in Goethe's eigenſter Thätigkeit, im Gebiet der Dichtung.

Aus dieſem Geſichtspunkt iſt von jeher, und von Goethe ſelbſt am meiſten, die italieniſche Reiſe als der Grund und Beginn einer neuen Epoche Goethe's betrachtet worden.

Noch in einem ganz anderen Sinn als einſt Sterne hätte

Goethe ſeine italieniſche Reiſe eine ſentimentale nennen dürfen. Sie war ihm innerſtes Gemüthserlebniß, Läuterung und Befreiung ſeines ganzen Menſchen. So unvollſtändig und verſtümmelt ſeine italieniſchen Reiſeſchilderungen in ihrer jetzigen Redaction vorliegen, ſo erhellt aus ihnen doch ſchlagend, was Goethe einmal gegen Schiller äußert (Briefwechſel. Zweite Ausgabe. Bd. 1, S. 233), daß ſie den Charakter eines Menſchen tragen, der einem ſchweren Druck entgeht. Mit jedem Schritt vorwärts wird ſein Gemüth heiterer, offener, theilnehmender und mittheilender. Natur und Kunſt des wunderbaren Landes, die Weite des Weltlebens und die Macht der täglich neu zuwachſenden Eindrücke und Bildungsaufgaben wirken zuſammen, die ſelbſtquäleriſchen Geſpenſter mehr und mehr zu ſcheuchen und ſein ganzes Inneres in die lebhafteſte Bewegung zu ſetzen. Goethe wird nicht müde, dieſes ſteigende Glücksgefühl auf's freudigſte auszuſprechen. Von dem Tage, da er Rom betrat, zählt er einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt. Er rühmt die Klarheit und Ruhe, von welcher er früher kaum eine Ahnung gehabt. »Gebe der Himmel«, ſchreibt er ſeinen heimiſchen Freunden, »daß bei meiner Rückkehr auch die moraliſchen Folgen an mir zu fühlen ſein mögen; ja es iſt zugleich mit dem Kunſtſinn der ſittliche, welcher große Erneuerung leidet.« Er fühlt ſich nicht nur von ſeiner krankhaften Leidenſchaft geheilt, er fühlt ſich bis in das innerſte Mark verändert und zu neuem Leben emporgehoben. In den letzten Tagen ſeines römiſchen Glücks, am 14. März 1788, ſchreibt er: »In Rom habe ich mich ſelbſt zuerſt gefunden, ich bin zuerſt übereinſtimmend mit mir ſelbſt, glücklich und vernünftig geworden.«

Es iſt beachtenswerth, daß Goethe mit dem Maler Müller, dem hochbegabten Dichter der Sturm- und Drangperiode, der doch hauptſächlich durch ſeine werkthätige Förderung nach Italien gekommen war, nicht in Berührung tritt. Was hatte Goethe

auf der Höhe ſeines jetzigen Standpunktes gemein mit dem im Thal Zurückgebliebenem, der ihn in ſeiner kühnen Bahn nur geſtört und gehemmt hätte?

Aus dem Vollgefühl verjüngten und erhöhten Daſeins entſprang die beglückendſte Kraft und Luſt dichteriſchen Schaffens, die mitten im bunten Gedräng bewegten Reiſelebens und eingehender Kunſtſtudien unabläßig und unbeirrt ihr ſtill thätiges Weſen trieb. Die Umbildung der Iphigenia, die auftauchenden Pläne der Iphigenia in Delphi und der Nauſikaa, der Abſchluß des Egmont, das Bedenken und Fortführen des Fauſt, die Umarbeitung der Singſpiele, der wachſende und reifende Plan des Taſſo, das ſtille Keimen und Gedeihen der Erweiterung des Wilhelm Meiſter, den der Dichter, wie er an den Herzog ſchreibt, gern vor ſeinem Eintritt in das vierzigſte Jahr beenden wollte, gähren bunt durcheinander und erhalten den Dichter in freudigſter Geſchäftigkeit.

Scheiden wir diejenigen Dichtungen aus, deren urſprüngliche Conception bis in die Frankfurter Zeit zurückreicht, ſo ſtehen wir in einer Welt, die in Gehalt und Form von der Welt der Goethe'ſchen Jugenddichtung von Grund aus abweicht.

Unzweifelhaft iſt es eine ſchneidende Ungerechtigkeit gegen ſeine große Vergangenheit, aber es iſt der entſchiedene Ausdruck der vollen und bewußten Abkehr von Allem, was bisher etwa noch an jugendlicher Ueberſchwenglichkeit und Maßloſigkeit in ihm nachgeklungen, wenn Goethe am 17. November 1787 gegen den Herzog äußert, daß er von nun an nichts mehr ſchaffen wolle, was Menſchen, die ein großes und bewegtes Leben führen und geführt haben, nicht auch leſen dürften und möchten. Nicht mehr Weltſchmerz und revolutionäres Titanenthum. Der Dichter, der ſich ſelbſt zum Ideal reinen und freien, im antiken Sinn guten und ſchönen und darum in ſich beruhigten und plaſtiſch hoheitsvollen Menſchendaſeins vertieft und geklärt hat, kann

fortan nur der Dichter dieſes reinen und maßvollen Menſchheits-ideals ſein, ſei es nun, daß er daſſelbe in ſeiner heiteren und harmoniſchen Erfüllung und Selbſtbefriedigung oder in ſeinem kampfvollen Sieg über die feindlich widerſtrebende Wirklichkeit darſtellt und ausgeſtaltet. Und mit der Klärung und Vertiefung des geiſtigen Gehalts ſtand die Klärung und Vertiefung der dichteriſchen Form in unauflöslichſter Einheit und Wechſelwirkung. Jenes unwillkürliche Hinſtreben nach der ſchönheitsvollen Formenhoheit der Alten, das »das Land der Griechen mit der Seele ſuchend« ſich bereits vor der italieniſchen Reiſe mit dem zwingenden Zug tief innerer Wahlverwandtſchaft in Goethe angekündigt und geltend gemacht hatte, war unter der Sonne Italiens, in der lebendigen Anſchauung und Erkenntniß der alten Bildwerke, im plaſtiſch nachfühlendem und innig vertrautem Verſtändniß Homer's, vollverwirklichte klaſſiſche Thatſache geworden. Nicht in todter philologiſcher Nachahmung, ſondern, wie einſt in der goldenen Zeit der italieniſchen Renaiſſance, von innen heraus in lebendiger freiſchöpferiſcher Wiedergeburt.

Iphigenie und Taſſo, die römiſchen Elegien, Alexis und Dora und Euphroſyne und all' die anderen Elegien derſelben Art, und das wunderbare Idyllion von Hermann und Dorothea ſind die reichſten und köſtlichſten Früchte der italieniſchen Reiſe. Die unverbrüchliche Idealität des hohen Stils war wiedergefunden. Endlich war in bisher ungeahnter Tiefe und Formenmacht erreicht und erfüllt, was der ſogenannte Klaſſicismus der Franzoſen und das Antikiſiren Klopſtock's und der Klopſtockianer erſtrebt, aber verzopft und verzerrt hatten. Wiedergeborenes Hellenenthum, durchhaucht und durchglüht von der tieferen Innerlichkeit des modernen Gemüthslebens.

Wer einzig und allein in der ſcharf individualiſirenden, ächt künſtleriſchen, aber vorwiegend realiſtiſchen Charakterzeichnung Shakeſpeare's und in der naiv ſchlichten Treuherzigkeit des Volks-

liedes das unaufgebbare bindende Muster moderner Dichtung sieht, mag diesen Umschwung beklagen. Es fehlt nicht an Einzelnen, welche diese durch die italienische Reise hervorgerufene Richtung Goethe's nur als einen Abfall von dem hohen volksthümlichen Ideal seiner Jugend, nur als bedauerliche, wenn auch höchst geniale Verirrung betrachten. Und sicher ist nicht zu leugnen, daß sich seitdem viel unverständige falsche Idealistik, viel geistloses und rein äußerliches Nachahmen antiker Formen und Motive, auch solcher, die blos örtliche und zeitliche Geltung hatten und daher für uns schlechterdings unverwendbar sind, aufgespreizt hat; ja Goethe selbst ist in späteren Schöpfungen von diesem verhängnißvollen Fehler nicht freigeblieben. Wer sich aber gewöhnt hat, durchgreifende Wandlungen des künstlerischen Stilgefühls unter den Gesichtspunkt und in den Zusammenhang großer kulturgeschichtlicher Bewegungen und Wandlungen zu stellen, wird in diese Klage nicht einstimmen. Der unerläßliche Hinblick auf Schiller zeigt, daß auch dieser wenige Jahre nachher, unabhängig von Goethe und von durchaus anderen Ausgangspunkten, zu denselben Anschauungen und Zielen gelangt.

Nicht verdrängt soll der realistische Stil werden; aber der hohe ideale Stil stellt sich gleichzeitig und gleichberechtigt neben ihn. Bald kommt der eine, bald der andere zur Anwendung, je nach der Verschiedenheit der zu behandelnden Stoffe und Stimmungen.

Unter den schweren Bildungskämpfen der letzten Jahrhunderte ist die Menschheit, wenn auch vorerst nur in einzelnen hervorragenden Genien, wieder zu der schönen und reinen Menschlichkeit gekommen, die das Wesen und die treibende Kraft griechischen Lebens und griechischer Kunst war. Wie einst im großen Zeitalter der italienischen Renaissance, so führte auch jetzt wieder die gleiche Welt- und Lebensanschauung zur gleichen künstlerischen Form.

2.

Iphigenie und Taſſo, die römiſchen Elegien und die venetianiſchen Epigramme.

Iphigenie.

Offenbar iſt es erſt eine ſpätere Einſchaltung, aus ſchwankender Erinnerung niedergeſchrieben, wenn Goethe in einem ſeiner erſten italieniſchen Reiſebriefe (Bd. 23, S. 18) berichtet, die Handſchrift der Iphigeniadichtung, welche er bei ſich führe und deren Umbildung und endlicher Abſchluß ſeine erſte und angelegentlichſte Sorge ſein ſolle, ſei mehr Entwurf als Ausführung; ja es iſt nicht einmal ganz richtig, wenn Goethe hinzufügt, dieſer Entwurf ſei in poetiſcher Proſa, die ſich manchmal in einen jambiſchen Rhythmus verliere, zuweilen auch anderen Versmaßen ähnle. Schon die erſte Urgeſtalt der Dichtung, wie ſie im Januar 1779 begonnen und am 28. März deſſelben Jahres vollendet worden und bald darauf in Ettersburg zu wiederholter Aufführung gelangt war, iſt in Gedanken und Motiven, im Gang der Handlung und in der Anlage der Charakterzeichnung, durchaus bis in das Kleinſte und Einzelnſte durchgebildet; alle ſpäteren Bearbeitungen haben dieſen Kern unverändert gelaſſen und ſich nur darauf beſchränkt, die urſprüngliche Proſaform, wie es die Hoheit des Gehalts mit zwingender Gewalt erforderte, auf die weihevolle Höhe rhythmiſcher Recitation hinaufzuheben. Und ſelbſt dieſe rhythmiſche Umgeſtaltung war bereits vor dem Antritt der italieniſchen Reiſe weit vorgeſchritten. Am 23. Auguſt 1786 ſchreibt Goethe aus Karlsbad an Frau von Stein, daß er am vorhergehenden Abend bei dem Herzog Iphigenien vorgeleſen;

jetzt da sie in Verse geschnitten sei, mache sie ihm neue Freude; er gedenke den nächsten Tag mit der letzten Feile fertig zu werden. Es war besonders die Mahnung Herder's, welche ihn veranlaßte, die Arbeit gleichwohl noch nicht für abgeschlossen zu erklären, sondern still zu erwarten, ob es der Sonne Italiens gelingen werde, das hie und da noch stockende Sylbenmaß in fortgehende Harmonie zu verwandeln.

Dennoch bleibt es wahr, daß die jetzige letzte klassische Vollendung der wunderbaren Dichtung erst in Italien entstanden ist. Schon auf dem Gebirgsübergang über den Brenner, da der Dichter fühlte, daß die herrlichen Landschaftsbilder, die an seinem Auge vorüberstreiften, die Bewegung und die freie Luft, seinen poetischen Sinn keineswegs störten, sondern ihn nur um so schneller hervorriefen, kehrte sein Denken zu der Handschrift zurück, die er zu leichterem Gebrauch von seinem Reisegepäck abgesondert hatte. Am Gardasee (Bd. 23, S. 189), als der gewaltige Mittagswind die Wellen an's Ufer trieb und er, der Dichter, so allein war wie seine Heldin am Gestade von Tauris, zog er die ersten Linien der neuen Bearbeitung; in Verona, Vicenza, Padua, am fleißigsten aber in Venedig setzte er sie fort. Auf der Weiterreise blieb Iphigenia sein stetes stilles Sinnen. Eine neue Erfindung, die sich vor seine Seele drängte, Iphigenia in Delphi, so sehr sie ihn lockte und so hell sie in ihren Grundzügen bereits vor ihm stand, wies er zurück, um seine nächste dringendste Aufgabe durch solche Störung nicht zu beeinträchtigen. In den ersten Monaten in Rom schrieb er, wie ein Brief an den Herzog vom 12. December 1786 berichtet, das Ganze von neuem völlig um. Der Umgang mit Moritz, dessen »Versuch über deutsche Prosodie« eben erschienen war, hatte sein Ohr geschärft und dem Wagniß rein jambischer Uebertragung festen Halt gegeben. Am 10. Januar 1787 sendete er das Werk vollendet nach Weimar.

Es ist peinlich zu sehen, wie kühl die erste Aufnahme war. Den deutschen Künstlern in Rom, denen der Dichter zuerst die Tragödie vorlas, konnte man es verzeihen, wenn sie sich wenig befriedigt fanden. Sie hatten etwas Heftiges, Vordringendes, etwas an Götz und Werther Erinnerndes erwartet; nun dünkte ihnen der ruhige Gang der Handlung, die fast gänzliche Entäußerung der Leidenschaft, die antike Würde und Hoheit dem Begriff, den sie sich von Goethe gemacht hatten, nicht entsprechend. Aber von den heimischen Freunden, zumal von Herder, ist es schwer zu begreifen, daß auch sie entweder dieselbe Empfindung theilten oder doch der früheren Form den offen ausgesprochenen Vorzug gaben. Mit schmerzlichem Gefühl schreibt Goethe am 16. März 1787 aus Caserta, daß, weil jetzt viele Ausdrücke, die man sich früher bei öfterem Hören und Lesen zugeeignet hatte, verändert oder ausgemerzt seien, im Grund ihm Niemand für seine unendlichen Mühen danke, daß ihn dies aber doch nicht abschrecken werde, mit Tasso eine ähnliche Operation vorzunehmen. Wer auf die erste Prosaausführung (Bd. 34, S. 153 ff.) zurückblickt, gewahrt staunend, wie nahe sich beide Gestaltungen stehen und wie doch nichtsdestoweniger das herrliche Gedicht ohne seine letzte metrische Umbildung gar nicht gedacht werden kann. Die sachlichen Veränderungen sind äußerst gering. Nur die vierte Scene des vierten Akts ist anders motivirt worden; in der Schlußscene ist, um mehr plastische Ruhe der Gruppirung zu gewinnen, die Zahl der auftretenden Personen vermindert. Aber unter der bannenden Macht des Rhythmus veredelte und vertiefte sich Gedanke und Sprache. Erst jetzt wurde jene hoheitsvolle Idealität, jene feierliche und doch so mild anmuthige Einfachheit und Würde, jene reine und freie Schönheit erreicht, die Iphigenia neben Hermann und Dorothea zur vollendetsten aller Goethe'schen Dichtungen macht. Es ist das Verhältniß der vollentfalteten Blüthe zur ringenden Knospe, das Verhältniß der Kunst

der attiſchen Glanzzeit zur Kunſt der Aegineten, das Verhältniß Rafael's zu Perugino.

Goethe hat den Stoff einem der ſchwächſten Stücke des griechiſchen Tragikers Euripides entlehnt; aber er hat ihn von Grund aus umgewandelt und verinnerlicht. Was Goethe reizte und begeiſterte, war nicht die Fabel an ſich, ſondern die Geſtalt Iphigeniens, die bei Euripides nur von untergeordneter Bedeutung iſt, die aber Goethe ſeinerſeits zum Hebel des Ganzen, zum Grundmotiv, zur eigentlichen Heldin, zur ſeelenvollen Verkörperung und Verklärung ſeines höchſten ſittlichen Ideals emporhob.

Wir ſtehen hier vor dem tiefſten Unterſchied antiker und moderner Tragik.

Die antike Tragik wurzelt in dem Glauben eines über dem Menſchen waltenden außerweltlichen Schickſals. Schuld und Sühne kommen von oben durch unabwendbares Götterverhängniß. Der Menſch iſt, obgleich für ſeine That verantwortlich, nach Otfried Müller's geiſtvollem Ausdruck, im Weſentlichen doch nur der Brennpunkt, in welchem die höheren dämoniſchen Gewalten ſich treffen und zur Erſcheinung kommen. Die Euripideiſche Tragödie iſt durchaus in dieſem Sinn gehalten. Es iſt Apollo, welcher Oreſt befohlen hatte, nach altem Geſetz und Herkommen gegen Aegiſth und Klytämneſtra für die Ermordung Agamemnon's gerechte Blutrache zu üben; es ſind die Erinnyen, die zürnenden Fluchgöttinnen, welche Oreſt verfolgen, weil er durch dieſe grauſe That die Schuld des Muttermordes auf ſich geladen. Apollo verheißt die Sühnung, wenn es Oreſt gelingt, das Bild der Artemis, die wider ihren Willen in barbariſchem Lande verehrt wird, aus dem Tauriſchen Heiligthum zu entwenden. Oreſt, von Pylades begleitet, unternimmt das Wagniß. Er findet ſeine Schweſter Iphigenia, die Todtgeglaubte, als Prieſterin deſſelben Götterbildes, deſſen Raub ihm heilige Pflicht

ist; Iphigenia, nach heiligem Brauch bestimmt, die Fremden zu opfern, willigt, getrieben von Schwesterliebe und Sehnsucht nach der entbehrten Heimath, in gemeinsame Flucht und listigen Tempelraub. Thoas, der König, schickt sich an, die Fliehenden zu verfolgen. Da erscheint Athene, offenbarend, daß dies Alles nach Götterrathschluß geschehen. Thoas beugt sich; »wer der Götter Ruf vernimmt und ihm Gehorsam weigert, hegt unweisen Sinn.« Orest ist entsühnt. Für das gläubige Bewußtsein der Griechen ist der tragische Knoten gelöst.

Allein wir neueren Menschen, namentlich wir Protestanten, sind den religiösen Voraussetzungen dieser antiken Schicksalstragödie entwachsen. Seit Shakespeare ist die moderne Tragödie wesentlich und unabänderlich Charaktertragödie. Hamlet, Lear, Othello, Coriolan, sie gehen alle zu Grunde durch eigene Schuld; die lockenden Hexen, welche Macbeth umstricken, sind nur die bösen Dämonen des eigenen ehrsüchtigen Herzens. In Deiner Brust sind Deines Schicksals Sterne; Jeder ist seines Glückes Schmied, des Menschen Gemüth ist sein Schicksal. Die freie Selbstbestimmung muß für die unabwendbaren Folgen der That, für Heil und Schuld derselben frei einstehen. Der tragische Untergang und die tragische Versöhnung ist nicht das äußere Verhängniß überweltlicher Mächte, nicht eine unentrinnbare Urschuld; sie ist der natürliche Verlauf von Ursache und Folge, die undurchbrechbare Vernunftnothwendigkeit der sittlichen Weltordnung.

Goethe selbst hat dieses innerste Lebensgeheimniß der antiken und modernen Tragödie und deren scharfe Gegensätzlichkeit mit unübertrefflicher Klarheit ausgesprochen.

Orest sagt:

„Mich haben sie zum Schlächter auserkoren,
Zum Mörder meiner doch verehrten Mutter,
Und eine Schandthat schändlich rächend, mich
Durch ihren Wink zu Grund gerichtet. Glaube,

Sie haben es auf Tantal's Haus gerichtet,
Und ich, der Letzte, soll nicht schuldlos, soll
Nicht ehrenvoll vergehn.

Pylades aber antwortet:

Die Götter rächen
Der Väter Missethat nicht an dem Sohn;
Ein Jeglicher, gut oder böse, nimmt
Sich seinen Lohn mit seiner That hinweg."

Darum bei Goethe diese gänzliche Umänderung des von Euripides überkommenen Grundmotivs, diese scharfe Hervorhebung Iphigenia's als Hauptgestalt, diese göttergleiche Hoheit derselben. Weil kein äußeres wunderthätiges Eingreifen, das in der modernen Tragödie nur als todte Maschinerie gewirkt hätte, stattfinden durfte, legte er in die reine und heilige Natur Iphigenia's das persongewordene ausgleichende versöhnende Schicksal, die unbefangene und unbeirrbare Entscheidung der sittlichen Gerechtigkeit. »Alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit.«

Treffend nennt Goethe in einem seiner italienischen Briefe (Bd. 23, S. 253) jene Scene, in welcher Orest in der Nähe der Schwester von der Qual seines düstren Wahnsinns gesundet, die eigentliche Achse des Stücks. Indem Orest sieht, wie nicht blos der edle Freund, der ihn bisher in seinem Leid stützte, sondern auch das reine und zarte Gemüth Iphigeniens ihm Vertrauen und Liebe entgegenbringt, gewinnt auch er wieder Ermuthigung und Selbstvertrauen. Wer darf ihn verdammen, wenn sogar der hohe und reine Sinn Iphigeniens ihn nicht verdammt? Unnachahmlich schön hat der Dichter gezeichnet, wie der wahnsinnbethörte Traum noch einmal mit markerschütternder Wucht den Unglücklichen erfaßt, wie die gaukelnden Bilder sich immer lichter und lichter gestalten, bis er sich endlich dem vollen schuldentsühnten Leben wiedergegeben sieht.

„Es löset ſich der Fluch, mir ſagt's das Herz,
Die Eumeniden ziehn, ich höre ſie,
Zum Tartarus und ſchlagen hinter ſich
Die ehrnen Thore fernabdonnernd zu."

Und in der Rückerinnerung dieſer Erlöſung ſagt Oreſt in einer ſpäteren Scene:

„Von Dir berührt, Du Heilige,
War ich geheilt; in Deinen Armen faßte
Das Uebel mich mit allen ſeinen Klauen
Zum letzten Mal und ſchüttelte das Mark
Entſetzlich mir zuſammen. Dann entfloh's
Wie eine Schlange zu der Höhle. Nun
Genieß ich durch Dich das weite Licht
Des Tages."

Mit der Charakterzeichnung Iphigeniens ſteht und fällt daher die ganze Dichtung. Wie unendlich gewagt war dieſe Aufgabe und wie wunderbar hat ſie der Dichter gelöſt!

Iphigenia iſt das hohe, das reine, das heilige Weib; lebendurchglüht, allen menſchlichen Eindrücken und Erregungen offen, aber maßvoll, mild, in reiner Natur ſicher. Goethe erzählt in der italieniſchen Reiſebeſchreibung, wie er ſich in Bologna die heilige Agathe eines alten italieniſchen Meiſters in ihrer geſunden, ſicheren und doch lebensvollen Jungfräulichkeit tief eingeprägt habe und wie er ſeine Iphigenia nichts ſagen laſſen wolle, was dieſe Heilige nicht auch ſagen möchte. Von Anbeginn wird alle Aufmerkſamkeit auf ſie gerichtet. Alle Abweichungen von dem Euripideiſchen Vorbild ſind einzig darauf berechnet, die hohe Göttergeſtalt nur um ſo ſtrahlender und untadelhafter hervorzuheben. Es iſt ein überraſchend feiner Zug, daß Iphigenia bei Goethe im Gegenſatz zu Euripides »nur mit ſtillem Widerwillen« als Prieſterin der Göttin dient; für das ſtarre und entſagende Prieſterthum iſt ſie zu ſehr Weib, ſie ſehnt ſich nach Heimath und Vaterhaus. Und nicht minder feinſinnig iſt, daß Iphigenia

in der Goethe'schen Dichtung aus ihrer fürstlichen Abkunft ein Geheimniß gemacht hat. Nicht die äußere Vornehmheit, sondern die innere Hoheit ihrer Natur, der Adel reiner Weiblichkeit soll diese durchgreifende und hochgebietende Macht sein, welche im fremden Lande gleich einer Göttin verehrt wird, welche den rauhen Sinn des Königs mildert und dem Volke eine ewige Quelle immer neuen Glückes ist. Und wie innerlich nothwendig und urgewaltig ist vor Allem die unerschütterliche Reinheit und Wahrhaftigkeit, mit welcher Iphigenia die Lösung herbeiführt! Bei Euripides ist die Heimkehr eitel auf List und Gewalt gebaut. Wie aber hätte die hehre Gestalt der Goethe'schen Dichtung mit solcher Schuld sich beladen dürfen? Goethe hat die List und Täuschung, wie sie die alte Sage bot, benutzt; aber nicht als Abschluß, sondern nur als vorübergehende Irrung. Pylades, der den verschlagenen Odysseus sich zum Heldenvorbild erkoren, will die Flucht unter dem Vorwand bereiten, daß das entheiligte Tempelbild in den Fluthen des Meeres gesühnt werde; einen Augenblick läßt nothgedrängt Iphigenia sich von dieser Lockung umstricken; bald aber gewinnt ihr eigenes unbeirrbares Selbst wieder die volle Herrschaft. Nur durch Wahrheit will sie siegen oder lieber untergehen. Mit gefahrvollem Geständniß wendet sie sich an den König. Thoas weicht nicht den äußeren Mitteln der Gewalt und des Truges; er weicht seiner eigenen inneren Rührung, dem unabweisbaren Drange seiner reinen Gesinnung. Das tiefempfundene Lebewohl, das der Edle den Scheidenden zuruft, ist nicht das Lebewohl unwilligen Verzichtens, sondern das wehmuthsvolle Lebewohl theilnehmender Liebe und Versöhnung.

„Die Stimme der Wahrheit und Menschlichkeit hört Jeder,
Geboren unter jedem Himmel, dem
Des Lebens Quelle rein
Und ungehindert fließt."

Was Goethe in jener bedeutenden Lebensepoche, in welche die erste Erfindung und Ausführung fällt, bei dem Heraustreten aus dem jugendlichen Ungestüm zu männlichem Ernst und sittlicher Maßbeschränkung als höchstes Ideal erkannt hatte, ruhige harmonische Natur, sittliches Gleichgewicht, Selbstbeherrschung und Leidenschaftslosigkeit innerhalb der Leidenschaft, das erscheint hier erfüllt und verwirklicht in der hohen und milden Seelenschönheit Iphigeniens, die gleich einer Göttin fest und lauter durch die Wirren des Lebens hindurchschreitet und doch in unnachahmlicher Naturwahrheit durchaus ein rein menschliches Weib ist.

Es ist daher ein höchst merkwürdiges Zusammentreffen, daß die Entstehung von Lessing's Nathan dem Weisen und die erste Entstehung von Goethe's Iphigenia fast in dasselbe Jahr fällt. Nathan, der lehrhafte Abschluß der religiösen Aufklärung; Iphigenia, die reife Frucht des neuen Zeitalters, die schöne und naturwüchsige Blüthe der reinen und harmonischen Humanitätsidee.

Seitdem ist es ein Grundzug Goethe'scher Anschauungsweise geblieben, als das unmittelbare Naturdasein der höchsten sittlichen Harmonie die unbefangene Sicherheit reiner und hoher Weiblichkeit zu feiern. Was der Mann im Kampf mit seinem maßloseren Naturell und mit den stürmenden Wogen gemeiner Wirklichkeit erst in schweren Bildungsmühen erringen muß und meist nur unzulänglich erreicht, das hat eine reine weibliche Natur gleichsam mühelos und angeboren. Nach Freiheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte. In diesem Sinn ist Leonore im Tasso gezeichnet. Und in diesem Sinn ist es auch gemeint, wenn Wilhelm Meister die Gewißheit, daß ihn die bewegte Lebensschule seiner Lehrjahre endlich zum festgeschlossenen Charakter, zum reinen und werkthätigen Menschen gestählt und geklärt hat, vornehmlich dadurch gewinnt, daß Natalie, deren Zeichnung freilich

für dieſen Zweck nicht hinreichend ausgeführt iſt, ihn als einen Gleichgeſinnten und Ebenbürtigen anerkennt und ihm zum ewigen Bunde die Hand reicht. Es war das letzte Vermächtniß des lebenserfahrenen Greiſes, als er den zweiten Theil des Fauſt mit den Worten abſchloß:

„Alles Vergängliche
Iſt nur ein Gleichniß,
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereigniß,
Das Unbeſchreibliche
Hier iſt es gethan,
Das ewig Weibliche
Zieht uns hinan."

Wer kann beſtreiten, daß dieſe tiefe Innerlichkeit der Empfindung und Motivirung der Goethe'ſchen Iphigenie eigentlich undramatiſch iſt? Es iſt vortrefflich, wenn Schiller in einem Briefe an Goethe vom December 1797 ſagt, die Wirkung ſei mehr nur eine allgemein dichteriſche als eine eigenartig tragiſche. Und nicht minder vortrefflich iſt, wenn er in einem ſpäteren Briefe vom 22. Januar 1802 in demſelben Sinn hinzuſetzt, am liebſten möchte er Seele nennen, was die Eigenthümlichkeit und den Vorzug des Stückes ausmache; das, was man ſonſt Handlung nenne, geſchehe hier größtentheils hinter den Couliſſen, vor das Auge gebracht werde nur das im Herzen vorgehende Sittliche, die innere Geſinnung. Wer aber zürnt trotzalledem nicht dem edlen Schatten Schiller's, wenn Schiller in ſeinem Bedürfniß nach lebendiger dramatiſcher Handlung und Gegenſtändlichkeit und im Drang rückhaltloſen Antikiſirens, der grade damals in ſchneidendſter Einſeitigkeit ſeine Kunſtanſichten beherrſchte, dieſe Verinnerlichung der Motive wieder gewaltſam veräußerlichen und dem Oreſt in der Weiſe der Alten die verfolgenden Furien beigeben will? Und wer zürnt vollends nicht dem Dichter der Iphigenia ſelbſt, daß auch er eine Zeitlang ſo ſehr den innerſten

Kern seiner herrlichen Dichtung verkannte, daß er dem harten Urtheil Schiller's völlig beipflichtet und vorwurfsvoll (vgl. Briefwechsel Nr. 832) seine Dichtung »verteufelt human« nennt, da es doch in Wahrheit einer der bewunderungswürdigsten Meistergriffe seiner gottbegnadeten Genialität ist, mit wie unbeirrbarer Sicherheit und Leichtigkeit er Das, was im griechischen Vorbild nur örtliche und zeitliche Geltung beanspruchen konnte, zu ewig und allgemein menschlicher Geltung umgebildet und vertieft hat?

Und nicht minder eigen und selbständig als der geistige Gehalt dieser Dichtung ist auch ihre künstlerische Form.

Goethe entlehnte der griechischen Tragik nur das im Wesen und in der Nothwendigkeit des hohen und idealen Stils Liegende. Aus derselben Tiefe der Einsicht, mit welcher er in seinen Motiven Alles aussonderte, was mit den Schranken griechischer Glaubensvorstellungen zusammenhing, sonderte er auch alle Formeigenheiten aus, die nur aus der Zufälligkeit und Eigenthümlichkeit der Entstehungsgeschichte des griechischen Dramas und der griechischen Bühneneinrichtung zu erklären sind. Nichts von gewaltsamer Einführung des Chors, der bei unseren völlig veränderten Bühnengewohnheiten immer nur stört und zerstreut; die ruhige Beschaulichkeit und spruchreiche Weisheit desselben wird vielmehr überaus wirksam in die aus tiefster Gemüthsinnerlichkeit quellenden Selbstgespräche Iphigenia's selbst verlegt. Dafür aber um so klareres und bewußteres Festhalten und Durchführen des Grundgesetzes alles hohen und großen Stils, Absehen von allem realistischem Beiwerk, reiner Ausdruck des in sich Nothwendigen und Wesenhaften. Das Höchste der Kunst, in der Charakterzeichnung durchaus lebendig und naturwahr und dabei doch durchaus stilvoll zu sein, hat Goethe vielleicht nie wieder in gleicher Meisterschaft erreicht. Aber Goethe geht in der Nachbildung der griechischen Vorbilder noch weiter. Höchste Einfachheit und Klarheit der Kunstmittel. Auch hier strengste Einheit

nicht blos der Handlung, sondern auch der Zeit und des Ortes. Auch hier das scharfe festabgemessene Gegenüberstellen von Satz und Gegensatz des dramatischen Wechselgesprächs; die sogenannte Stichomythie, die besonders ergreifend wirkt, wenn sie, ganz nach dem Vorbild der Alten, bei rasch steigender Leidenschaft sich in einer Reihe rasch einfallender epigrammatischer Einzelverse abspinnt. Auch hier die scharfe festabgemessene Bestimmtheit und Uebersichtlichkeit der Personengruppirung, die nirgends die Dreizahl überschreitet, weil größere Häufung die plastische Ruhe und Hoheit vernichtet. Und dies Alles im Wesentlichen schon im Entwurf von 1779. Es ist eine sehr bemerkenswerthe Thatsache, daß die letzte Gestaltung, welche erst den vollen Adel der Sprache und die Plastik des Rhythmus brachte, grade auch darauf das sorgsamste Augenmerk richtete, besonders diejenigen Scenen umzubilden, die in Zahl und Aufstellung der handelnden Personen dem Gesetz der statuarischen Gruppe noch widersprachen.

Als Goethe's Iphigenia erschienen war, nannte sie Wieland im Merkur (September 1787) »ein altgriechisches Stück.« Schiller dagegen nennt sie in einem Briefe an Körner vom 21. Januar 1802 »erstaunlich ungriechisch und modern«; und es ist bekannt, was für ein strenges Gericht von demselben Standpunkt aus Gottfried Hermann über Goethe's Dichtung gehalten hat. Beide Urtheile sind gleich richtig und gleich unrichtig. Die Wahrheit ist, daß Goethe's Iphigenia die Versöhnung und innige Durchdringung des Antiken und Modernen ist. Was die moderne Dichtung seit Jahrhunderten in den verschiedenartigsten Gestaltungen und Wandlungen erstrebt und niemals erreicht hatte, in Goethe's Iphigenia zuerst wurde es ruhmreiche kunstgeschichtliche Thatsache. Goethe's Iphigenia ist durchhaucht und beseelt von der hohen und lebenswarmen Idealität der besten italienischen Renaissance. Wie bei jenen Bauwerken, Statuen und Gemälden der großen Italiener des

ſechzehnten Jahrhunderts, ſo gilt auch hier die einfache Reinheit und Großheit der alten Kunſt als höchſtes Muſter und wird, weil die Geſinnung und Denkart mit der Geſinnung und Denkart des Alterthums im tiefſten Grund verwandt iſt, mit glücklichſter Genialität nachgebildet und erreicht; aber hier wie dort bleibt das Heimiſche und Eigenartige, das Recht und der lebendige Herzſchlag der Gegenwart unverbrüchlich gewahrt.

Es war die Erkenntniß tief innerſter Wahlverwandtſchaft, wenn Goethe noch in ſeinem hohen Alter in dem Aufſatz »Antik und Modern« von Rafael ſagt, er gräciſire nirgends, aber er fühle, denke und handle wie ein Grieche.

Taſſo.

So mächtig unter den klaſſiſchen Eindrücken Italiens die dichteriſche Phantaſie Goethe's von antiken Stoffen angezogen wurde, ſo daß er bald an den Plan einer Iphigenia in Delphi, bald an die dramatiſche Ausgeſtaltung der lieblichen Nauſikaaidylle dachte, zuletzt ſiegte doch der Vorſatz, an der Ausführung der Taſſotragödie feſtzuhalten, deren Thema ihm aus früherer Herzenswirrniß bedeutſam herüberklang. Und wo hätte der hoheitsvolle und doch ſo tief innerlich ſeelenhafte Kunſtſtil, welcher in Goethe's Iphigenia zu ſo vollendet ſchönem Ausdruck gekommen, einen glücklicheren Boden finden können als in einem Stoff aus jener herrlichen italieniſchen Glanzzeit, deren Bildung und Denkweiſe der Bildung und Denkweiſe des Alterthums ſo nahe verwandt und doch zugleich bereits von allen tiefſten Fragen des modernen Geiſteslebens bewegt und durchglüht iſt?

Wie für Iphigenia, ſo lag auch für Taſſo bereits ein erſter Entwurf in poetiſcher Proſa vor. In einem Briefe vom 30. März 1787 (Bd. 23, S. 279) ſetzt ihn Goethe in das Jahr 1777. Die Mittheilungen Riemer's (Bd. 2, S. 116) und die

Briefe Goethe's an Frau von Stein (Bd. 1, S. 325) weiſen unzweifelhaft richtiger auf Frühling und Sommer 1780. Aus den Briefen an Frau von Stein (ebend. S. 367) erſehen wir, daß am 12. November 1780 der erſte Akt vollendet und ſogleich der zweite in Angriff genommen wurde. Auch im März und April 1781 war Goethe mit Taſſo lebhaft beſchäftigt. Es iſt ein Jammer und ein ſchreiendes Unrecht, daß das Goethe'ſche Hausarchiv noch immer der wiſſenſchaftlichen Forſchung engherzig verſchloſſen bleibt. Wir wiſſen nicht, in welchem Sinn dieſer Entwurf gehalten war, ja es kann die Frage entſtehen, ob er nur die zwei erſten Akte, oder ob er das Ganze umfaßte. Nur ſo viel geht aus allen Aeußerungen Goethe's unzweideutig hervor, daß die neue Geſtaltung des Taſſo nicht wie die neue Geſtaltung der Iphigenia nur eine läuternde und befreiende Uebertragung in die rhythmiſche Form war, ſondern eine bis in den tiefſten Kern des geiſtigen Gehalts greifende, von Grund aus veränderte.

Goethe nahm die neue Bearbeitung ſogleich nach der Vollendung der Iphigenie in Angriff. Am 21. Februar 1787 ſchreibt Goethe an die heimiſchen Freunde, das Vorhandene müſſe zerſtört werden; weder die Perſonen noch der Plan noch der Ton ſeien mit ſeiner jetzigen Anſicht übereinſtimmend. In Neapel und beſonders auf der Seefahrt nach Sicilien wurde ſodann der Plan auf's lebhafteſte durchdacht. Bald aber kam im Trubel der bunten Reiſeerlebniſſe und der eingehendſten Kunſtſtudien wieder ein langer Stillſtand. Erſt gegen den Schluß des zweiten römiſchen Aufenthalts erfolgte die Wiederaufnahme; und zwar, wie es ſcheint, mit abermals verändertem Plan. »Taſſo«, heißt es in einem Briefe vom 1. Februar 1788 (Bd. 24, S. 248), »muß umgearbeitet werden; was da ſteht, iſt zu nichts zu brauchen, ich kann weder ſo endigen noch Alles wegwerfen; ſolche Mühe hat Gott den Menſchen gegeben!« Ein Brief vom 1. März (ebend. S. 260) meldet, jetzt ſei der Plan in Ordnung. Und am

28. März ſchreibt Goethe an den Herzog (Briefwechſel Bd. 1, S. 121), daß er jetzt das Leben Taſſo's vom Abbate Seraſſi leſe, um ſeinen Geiſt ganz mit dem Leben und den Schickſalen dieſes Dichters zu füllen. Auf der Heimreiſe war das ſtille Sinnen und Arbeiten an ſeinem Gedicht der ſüßeſte Troſt für ſeinen ſchweren Trennungsſchmerz. Ebenſo iſt faſt kein Brief aus der erſten Zeit nach ſeiner Rückkehr nach Weimar, der nicht ſeiner Arbeit am Taſſo gedächte. Aber den letzten Abſchluß brachten, wie aus einem Brief Goethe's an Herder (Aus Herder's Nachlaß Bd. 1, S. 111) erhellt, erſt die letzten Tage des Juli 1789. Goethe's Briefe ſind voll der bitterſten Klagen, wie unerwartet viel Aufwand an Kraft und Zeit ihm dieſe Dichtung gekoſtet.

Taſſo und Iphigenie werden meiſt ganz unmittelbar neben einander genannt. Hier wie dort dieſelbe überwältigende Fülle ächteſter und gehaltvollſter Poeſie, dieſelbe ſtilvolle Hoheit und Idealität der künſtleriſchen Formengebung. Aber an die unvergleichliche Trefflichkeit der Iphigenia reicht Taſſo doch nicht hinan. Taſſo leidet an ſtörender Zwieſpältigkeit der Motive. Es mangelt die zwingende Einheit und Folgerichtigkeit, ja ſogar die innere Wahrheit des Grundgedankens.

Der erſte Akt iſt ein Idyllion von unausſprechlicher Großheit und Anmuth. Die heitere ſchönheitsverklärte Welt reinſten und idealſten Menſchendaſeins; darüber der Duft und Zauber der landſchaftlichen Natur Italiens. Im Mittelpunkt Taſſo; geliebt von den edelſten Frauen, verehrt von dem weiſeſten Fürſten, im erſten Glück ſeines unverwelklichen Dichterruhms, voll ernſten und weiten Strebens, und darum durch das Glück der frühen Anerkennung, die ihm zutheilwird, nur zu um ſo höheren Zielen entflammt und begeiſtert. Bereits aber wird die kommende Tragik leiſe angedeutet. Nur im Reich der ſüßen Träume lebend, iſt Taſſo reizbar und verzärtelt gegen die Härte der Wirklichkeit; und doch kann ihm dieſe um ſo weniger er-

ſpart werden, je mehr ſein herrliches Talent und ſein glänzendes Schickſal dazu angethan iſt, die Kleinlichkeit und den Neid der Anderen wachzurufen. Antonio kommt. Ein vielerprobter Staatsmann, hat er ſoeben einen wichtigen Staatshandel zur Zufriedenheit des Fürſten erledigt und wird mit hohen Ehren empfangen; nichtsdeſtoweniger fühlt er ſich verletzt und erbittert, da er den Dichter mit dem Lorbeer bekränzt ſieht. Treffend ſchildert Taſſo in einer ſpäteren Scene (Akt 4, Sc. 2) das erſte Auftreten Antonio's.

„O glaube mir, ein ſelbſtiſches Gemüth
Kann nicht der Qual des engen Neids entfliehen!
Ein ſolcher Mann verzeiht dem andern wohl
Vermögen, Stand und Ehre; denn er denkt,
Das haſt Du ſelbſt, das haſt Du, wenn Du willſt,
Wenn Du beharrſt, wenn Dich das Glück begünſtigt.
Doch das, was die Natur allein verleiht,
Was jeglicher Bemühung, jedem Streben
Stets unerreichbar bleibt, was weder Gold,
Noch Schwert, noch Klugheit, noch Beharrlichkeit
Erzwingen kann, das wird er nie verzeihn.
Er gönnt es mir? Er, der mit ſteifem Sinn
Die Gunſt der Muſen zu ertrotzen glaubt?
Der, wenn er die Gedanken mancher Dichter
Zuſammenreiht, ſich ſelbſt ein Dichter ſcheint?
Weit eher gönnt er mir des Fürſten Gunſt,
Die er doch gern auf ſich beſchränken möchte,
Als das Talent, das jene Himmliſchen
Dem armen, dem verwaiſten Jüngling gaben."

Der zweite Akt führt den Gegenſatz weiter. Die Folge der Scenen iſt mit bewunderungswürdiger Kunſt angeordnet. Zuerſt die Scenen zwiſchen der Prinzeſſin und Taſſo. Es iſt das holdeſte Blatt in Taſſo's Lorbeerkranz, daß ſelbſt die edelſte der Frauen zart geſteht, wie, durch ſein Lied gewonnen, ihr reines Herz ihm ſtille Neigung ſchenkt. Dann der Zuſammenſtoß zwiſchen Taſſo und Antonio. Arglos und vertrauend naht ſich der ſchwärmeriſche hochherzige Jüngling dem Aelterem und Er-

fahrenerem; dieſer weiſt ihn ſchnöde zurück. Von unabläſſiger Stachelrede gereizt zieht Taſſo in gerechtem Zorn ſeinen Degen; beſonnen wahrt Antonio das Geſetz, welches im fürſtlichen Palaſt die blanke Waffe verbietet. Zuletzt das ſchlichtende Dazwiſchentreten des Fürſten, dem, wie man mit Recht geſagt hat, die Stellung des antiken Chors zuertheilt iſt. Er muß Taſſo ſtrafen, denn die offene Geſetzverletzung ſpricht gegen ihn; aber er verhehlt nicht, daß ſeinem Gefühl nach Antonio die größere Schuld trägt.

Wären dieſe zwei erſten Akte ein unfortgeſetztes Fragment geblieben, ſicher hätten wir den Eindruck, als ſei es hier auf die Verherrlichung der unverbrüchlichen Rechte des Genius und der Bildung abgeſehen, gegenüber der ungehörigen Anmaßlichkeit vornehmer Beſchränktheit. Offenbar iſt hier der erſte Entwurf verhältnißmäßig am wenigſten verändert worden. In einem Briefe vom 30. März 1787 (Bd. 23, S. 279) bezeugt Goethe ausdrücklich, daß die zwei erſten Akte der neuen Bearbeitung in Anlage und Gang den zwei erſten Akten des früheren Entwurfs ungefähr gleich ſeien; nur habe ſich durch die vorwaltende Macht des Rhythmus das Weichliche und Nebelhafte verloren. Die letzte Scene des erſten Aktes, in welcher die erſte Begegnung zwiſchen Taſſo und Antonio geſchildert wird, iſt laut eines Briefes an Karl Auguſt vom 6. April 1789 in ihrer jetzigen Faſſung erſt ſehr ſpät entſtanden; aber ſie hat ſich dem Grundton glücklich eingefügt.

Sorgſam hat der Dichter die treuſte Lokalfärbung angeſtrebt. Der Kenner Taſſo's, namentlich der Kenner ſeiner kleineren Gedichte, findet in Goethe's Dichtung überall die individuellſten Lebensbezüge, oft ſogar wörtliche Entlehnung. Dennoch iſt Ferrara unverkennbar das dichteriſche Spiegelbild Weimars. In Alfons, dem weiſen und kunſtliebenden Fürſten, war erfüllt, was Karl Auguſt ſeiner großen Natur nach werden konnte und

zum guten Theil ſchon war. In Taſſo, dem hochſinnigen, ernſtſtrebenden und in dieſem Streben trotz eines frühen Ruhms tiefbeſcheidenen Dichterjüngling ſchildert Goethe ſich ſelbſt, wie er ſich ſchildern durfte und wie er in glücklichen Stunden ſich träumte. Und wer verkennt im Bild der Prinzeſſin und in der Liebe des Jünglings zu der älteren, ihm an Klarheit der Bildung überlegenen Frau, zu welcher er als zu ſeinem erziehenden ſittlichen Genius hinaufſchaut, die Züge der Frau von Stein und, um mit den Worten der Dichtung ſelbſt zu ſprechen, »das Geheimniß einer edlen Liebe, dem holden Lied beſcheiden anvertraut«? Goethe ſelbſt hat in Briefen an Frau von Stein (Bd. 2, S. 65) den Ausdruck, daß er, am Taſſo ſchreibend, an ſie ſchreibe und ſchreibend ſie anbete. Schöner iſt nie eine Frau beſungen worden als Frau von Stein in den herrlichen Verſen des Taſſo:

„Wie den Bezauberten von Rauſch und Wahn
Der Gottheit Nähe leicht und willig heilt,
So war auch ich von aller Phantaſie,
Von jeder Sucht, von jedem falſchen Triebe
Mit Einem Blick in Deinen Blick geheilt.
Wenn unerfahren die Begierde ſich
Nach tauſend Gegenſtänden ſonſt verlor,
Trat ich beſchämt zuerſt in mich zurück,
Und lernte nun das Wünſchenswerthe kennen.
So ſucht man in dem weiten Sand des Meers
Vergebens eine Perle, die verborgen
In ſtillen Schalen eingeſchloſſen ruht."

Antonio alſo, was iſt er anderes als das Conterfei des hämiſchen kleinlichen intriguirenden Hofadels, der es nicht verwinden konnte, daß der Herzog dem genialen Dichter ſeine Gunſt und Liebe zuwendete und ihn zu den höchſten Stellen erhob, ohne nach Geburt und Dienſtalter zu fragen?

Bedenkt man, wie ſcharf Goethe in ſeinen italieniſchen Reiſebriefen betont, daß in der Umbildung die Kataſtrophe eine

andere werden müſſe, ſo kann man ſich kaum der Vermuthung entziehen, daß im erſten Entwurf nicht Taſſo der Unterliegende war, ſondern Antonio. War doch auch das Leben Taſſo's von Wilhelm Heinſe, welches 1774 in der Iris erſchien und welches offenbar auf Goethe's Conception den beſtimmendſten Einfluß hatte, weſentlich eine Apotheoſe des leidenden unterdrückten Genius! Wer mag wagen, in dieſem Sinn das Fehlende zu ergänzen? Aber klar iſt, daß auch für dieſe Faſſung der Stoff die Handhabe bieten konnte. Das düſtere Leid der Gefangenſchaft als innere Läuterung; zuletzt die Hinweiſung auf die Krönung auf dem Capitol. Iſt es abſichtslos, daß bereits ſogleich die erſten Eingangsſcenen die Ausſicht auf dieſe dereinſtige Krönung auf dem Capitol eröffnen?

Wir wiſſen, wie Goethe grade in den Jahren 1780 und 1781 die tiefſte Verſtimmung gegen das Hofleben hegte, ja oft an Flucht dachte, die Götter bittend, ihm ſeinen Muth und Gradſinn zu erhalten bis ans Ende.

Die Tragödie, wie ſie jetzt vorliegt, nimmt eine andere, ganz entgegengeſetzte Wendung.

Plötzlich ſetzt mit dem Beginn des dritten Aktes ein neues Thema ein. Leonore ſpricht es aus, indem ſie über den Streit Taſſo's und Antonio's ſagt:

„Es iſt nicht hier
Ein Mißverſtändniß zwiſchen Gleichgeſtimmten;
Das ſtellen Worte, ja im Nothfall ſtellen
Es Waffen leicht und glücklich wieder her.
Zwei Männer ſind's, ich hab es lang gefühlt,
Die darum Feinde ſind, weil die Natur
Nicht Einen Mann aus ihnen beiden formte.
Und wären ſie zu ihrem Vortheil klug,
So würden ſie als Freunde ſich verbinden;
Dann ſtünden ſie für Einen Mann und gingen
Mit Macht und Glück und Luſt durchs Leben hin."

Iſt in jedem wohlgegliederten Drama der dritte Akt der eigentliche Höhepunkt, auf welchem die Schuldverſtrickung des Helden zu offenem Ausbruch kommt und dadurch die Gegenwirkung der durch dieſe ſchuldvolle That Verletzten hervorruft, ſo iſt der dritte Akt der Goethe'ſchen Taſſotragödie dagegen nur eine neue Expoſition, welche den Charakteren eine andere Unterlage giebt als ſie bisher hatten. Mehr und mehr erſcheinen die Züge, welche Taſſo als eitlen, phantaſtiſchen, mit ſich ſelbſt zerfallenen Träumer bezeichnen. Mit liebendem Scherz erzählt Leonore, wie er ſich gern geputzt ſieht, »Alles ſoll ihm fein und gut und ſchön und edel ſtehn«, und wie er dennoch kein Geſchick hat, das Alles ſich anzuſchaffen und, wenn er es beſitzt, ſich zu erhalten. »Immer fehlt es ihm an Geld, an Sorgſamkeit; er kehret nie von einer Reiſe wieder, daß ihm nicht ein Drittheil ſeiner Sachen fehle. Man hat für ihn das ganze Jahr zu ſorgen.« Und Antonio ſetzt hinzu, wie dieſer ſtolze Träumer ganz nur in ſich ſelbſt lebt und Alles ringsumher ihm ſchwindet. Dann aber »auf einmal, wie ein unbemerkter Funke die Mine zündet, ſei es Freude, Leid oder Grille, heftig bricht er aus; dann will er Alles faſſen, Alles halten, dann ſoll geſchehen, was er ſich denken mag; in einem Augenblicke ſoll entſtehn, was jahrelang bereitet werden ſollte, in einem Augenblick gehoben ſein, was Mühe kaum in Jahren löſen könnte. Die letzten Enden aller Dinge will ſein Geiſt zuſammenfaſſen; er fällt zuletzt um nichts gebeſſert in ſich ſelbſt zurück.« Antonio aber, früher nur als ſchroff, als hämiſch, als hochmüthig und neidiſch geſchildert, wird aus der Enge ſeines bisherigen Weſens herausgehoben. Reuig bekennt er, daß in der erſten Begegnung, von ſeinem böſen Genius übermannt, er ſich ohne Maß verlor; bekehrt iſt er jetzt ohne Leidenſchaft und unparteiiſch. »Das Alter muß doch Einen Vorzug haben, daß, wenn es auch dem Irrthum nicht entgeht,

es doch ſich auf der Stelle faſſen kann.« Antonio iſt jetzt dem träumeriſchen Idealiſten gegenüber der Realiſt, der ruhige beſonnene Weltverſtand.

Auf dieſe durchaus veränderte Charaktergeſtaltung einzig und allein iſt der fernere Verlauf der Handlung, iſt die Kataſtrophe gebaut. Hamletartig ſpinnt ſich Taſſo tiefer und tiefer in die Qual ſeines kranken Gemüths ein. Und es wird dafür geſorgt, daß auch durch die Reden der Anderen ſein weichliches und ungemäßigtes Leben, ſein trüber Argwohn, ſeine Launenhaftigkeit und Empfindlichkeit, ſein Mangel an jeglicher Selbſtbeherrſchung lebendig vor Augen geführt wird. Die Raſerei ſeiner überſchäumenden haltloſen Leidenſchaftlichkeit gipfelt in jenen verhängnißvollen Augenblick, da er die Prinzeſſin, ſich ſelbſt vergeſſend, in ſeine Arme drückt. Hinweg! Durch ſeine ungezügelte Phantaſtik hat er ſich ſein Glück und ſeine Liebe verloren. Taſſo bleibt nichts als die Kraft ſeiner Muſe. »Und wenn der Menſch in ſeiner Qual verſtummt, gab mir ein Gott zu ſagen, wie ich leide.«

Der tief bedeutſame Schluß iſt die Verherrlichung der von Antonio vertretenen ſittlichen Beſonnenheit und Selbſtbeſchränkung. Gebeugt und erſchüttert ergreift Taſſo die Hand Antonio's:

„Zerbrochen iſt das Steuer, und es kracht
Das Schiff an allen Seiten. Berſtend reißt
Der Boden unter meinen Füßen auf!
Ich faſſe Dich mit beiden Armen an!
So klammert ſich der Schiffer endlich noch
Am Felſen feſt, an dem er ſcheitern ſollte."

Von den drei letzten Akten ausſchließlich gilt, was gewöhnlich als die Grundidee der ganzen Dichtung angegeben wird, daß es die Tragik des einſeitig in ſich ſelbſt ſchwelgenden Phantaſielebens iſt. Eine geläuterte Fortbildung und Ergänzung der Werthertragödie oder vielmehr deren dichteriſche Widerlegung; nicht die Verkündigung und Verherrlichung eigen-

launiger Ueberſchwenglichkeit, ſondern die wenn auch ſchmerzlich entſagende Anerkennung und Beſtätigung der undurchbrechbaren Weltverhältniſſe.

Es lag im innerſten Weſen der Goethe'ſchen Entwicklung, daß in Italien grade dieſe Idee für die künſtleriſche Ausgeſtaltung des Taſſomythus mehr und mehr in den Vordergrund trat. Jetzt, da auch die letzten Nebel der Sturm- und Drangperiode geſchwunden waren, war es Genuß und Bedürfniß, heiteren und klaren Sinnes auf den überwundenen Grundirrthum zurückzuſchauen und die ſchrankenloſe Ungebundenheit des genialen Ichs in ihrer tragiſchen Selbſtvernichtung dichteriſch darzuſtellen. Fühlte ſich doch auch ein anderer Jünger der Sturm- und Drangperiode, Maximilian Klinger, der in ſich die gleiche Bildungskriſe durchlebte, in ſeinem Platoniſchen Geſpräch »Dichter und Weltmann« zur Darſtellung des gleichen Themas gedrungen!

Jene wunderbare ſittliche Harmonie, die in der hohen Geſtalt Iphigeniens ihren idealen Ausdruck gefunden, ſollte auch im Taſſo als das mit allen Kräften zu erſtrebende Menſchheitsideal erſcheinen, wenn auch noch ringend und ſich erſt aus krankhafter Einſeitigkeit herausarbeitend. Indem aber Goethe dieſe Idee auf einen bereits vorliegenden Entwurf ſetzte, der in einem durchaus anderem, ja wahrſcheinlich ſogar entgegengeſetztem Sinn gehalten war, und eingeſtandenermaßen von dieſem erſten Entwurf zwar Vieles, aber doch nicht Alles wegwarf, ſind — ein Fall, der auch in den Lehrjahren Wilhelm Meiſter's wiederkehrt — tiefgreifende Verzahnungen ſtehen geblieben, die die innere Einheit beeinträchtigen, und die Klarheit der beabſichtigten Grundidee trüben, um nicht zu ſagen, verzerren. Jeder Darſteller des Antonio weiß zu erzählen, wie er trotz aller erdenklichſten Mühe niemals dazu kommt, die klaffende Zwieſpältigkeit dieſes Charakters glaubhaft zu überwinden. Ueber dem Antonio

der letzten Akte vergeſſen wir nicht den Antonio der erſten Akte. Der Schluß wirkt daher nicht verſöhnend und erhebend, ſondern peinigend und verletzend. Was Goethe darſtellen wollte, war der Sieg der göttlichen Sophroſyne über die Phantaſtik; was er aber durch die leidige Verzeichnung Antonio's in Wahrheit dargeſtellt hat, iſt der Sieg des Hofmanns über den Genius, der Sieg der höfiſchen Etikette über die Menſchenrechte.

Lediglich dieſes unglückliche Durcheinander der Motive iſt der Grund, daß die Ausführung dieſer Dichtung dem Dichter ſo unverhältnißmäßig viel Schwierigkeit machte.

Doch was wir auch gegen die Compoſition auf dem Herzen haben, Taſſo iſt und bleibt eine der bewunderungswürdigſten Leiſtungen Goethe's. Namentlich mit der tiefen Poeſie der zwei erſten Akte möchte ſich nur Weniges vergleichen laſſen.

Sprache und Rhythmus iſt noch durchgebildeter und muſikaliſcher als ſelbſt in der Iphigenia. Und vielleicht dem Dichter unbewußt, einzig aus ſeinem regen und reinen Stilgefühl entſpringend, macht ſich auch hier noch mehr als in der Iphigenie eine Eigenthümlichkeit der dramatiſchen Charaktergeſtaltung geltend, die ein Grundzug der antiken Tragik und eine der weſentlichſten Bedingungen ihrer ſtilvollen Hoheit iſt. Es iſt eine der berühmteſten Stellen im Goethe-Schiller'ſchen Briefwechſel, wenn Schiller am 4. April 1797 (Nr. 291) an Goethe ſchreibt, daß innerhalb der anſchaulichſten individuellen Friſche und Naturwahrheit die Charaktere der griechiſchen Tragödie doch zugleich mehr oder weniger idealiſche Masken ſeien; Odyſſeus im Ajax und Philoktet ſei offenbar das Ideal der liſtigen, über ihre Mittel nie verlegenen engherzigen Klugheit, Kreon im Oedipus und in der Antigone ſei die kalte Königswürde. Taſſo, die beiden Leonoren, Alfonſo, Antonio, ſie ſind insgeſammt mit feinſter und anſchaulichſter Individualiſirung gezeichnet und doch ſind ſie, ganz im beſten Sinn der antiken Tragödie, immer zugleich

Typen eines Allgemeinen, in ſich nothwendige und berechtigte Gattungscharaktere; ja es gehört zu ihrem eigenſten Weſen, daß ſie ſich, ebenfalls ganz im Sinn der antiken Tragödie, gern in ſinnvoll allgemeinen ſpruchreichen Redewendungen bewegen, welche das Einzelne und Beſondere immer ſogleich auf die Höhe des Reinmenſchlichen und Ewiggiltigen heben. Dies iſt es, was allen dieſen Charakteren, obgleich ſie innerhalb der modernſten Lebensverhältniſſe ſtehen und von den modernſten Empfindungen und Leidenſchaften bedingt und durchwühlt ſind, etwas ſo groß Plaſtiſches giebt. Dieſes Geheimniß höchſter Kunſt hat Goethe in dieſer Weiſe nie wieder erreicht. Er hat ſpäter dieſe Art typenhafter Geſtaltung übertrieben und damit verflacht. Was im Taſſo. ideale ſtiliſirte Natur iſt, iſt in der Natürlichen Tochter naturloſe ſchematiſche Begriffsallgemeinheit.

Erſt am. 16. Februar 1807 wagte Goethe die Taſſotragödie auf die Bühne zu bringen. Wolff ſpielte den Taſſo, Becker den Antonio. Goethe war, wie er am 25. Februar an Knebel ſchreibt, über ſeine Erwartung befriedigt. Seitdem iſt Taſſo auf allen größeren deutſchen Bühnen heimiſch geworden. Die Wirkung iſt eine vorwiegend lyriſche; aber die Macht dieſer Lyrik iſt ſo gewaltig, daß, falls die faſt verlorene Kunſt, Verſe zu ſprechen, nur einigermaßen zu ihrem Recht kommt, die Aufführung des Taſſo ebenſo wie die Aufführung der Iphigenie immer ein weihevoller Feſttag iſt.

Die römiſchen Elegien und die venetianiſchen Epigramme.

Am 10. Juni 1788, an einem ſchönen Mondſcheinabend, war Goethe von ſeiner italieniſchen Reiſe in Weimar wieder eingetroffen. So ſchwer ihm der Abſchied von Rom fiel, nie iſt er ſchwankend geweſen, wo ſeine Heimath ſei. Die Briefe an

Karl Auguſt und an Voigt geben lebendiges Zeugniß, mit welcher Liebe und Sorgfalt er ſich auch von Rom aus an den liebgewonnenen amtlichen Dingen betheiligte. Es war ſeine aufrichtigſte und tiefſte Geſinnung, wenn er am 27. Mai 1787 an den Herzog ſchrieb: »Ich lege mein ganzes Schickſal zutraulich in Ihre Hände; ich habe ein ſo großes und ſchönes Stück Welt geſehen, und das Reſultat iſt, daß ich nur mit Ihnen und in dem Ihrigen leben mag.«

Die Stellung Goethe's nach ſeiner Rückkehr war die freiſte und glücklichſte. »Ich werde Ihnen mehr werden als ich oft bisher war«, hatte er in jenem Brief an den Herzog geſagt, »wenn Sie mich nur Das thun laſſen, was Niemand als ich thun kann, und das Uebrige Anderen auftragen«. Und der Herzog war bereitwillig und in der ehrendſten Form auf dieſen Wunſch eingegangen. Goethe war von allem Kleinweſen der Geſchäfte entbunden. Er war fortan nur des Herzogs vertrauter Freund und Berather.

Voll innigen Glücksgefühls ſchreibt Goethe am 21. Juli 1788 an Jacobi: »Ich ſitze in meinem Garten hinter der Raſenwand unter den Eſchenzweigen und komme nach und nach zu mir ſelbſt. Ich war in Italien ſehr glücklich; es hat ſich ſo Mancherlei in mir entwickelt, das nur zu lange ſtockte; Freude und Hoffnung iſt wieder in mir lebendig geworden. Mein hieſiger Aufenthalt wird mir ſehr nützlich ſein, denn da ich ganz mir ſelbſt wiedergegeben bin, ſo kann mein Gemüth, das die größten Gegenſtände der Kunſt und Natur faſt zwei Jahre auf ſich wirken ließ, nun wieder von innen heraus wirken, ſich weiter kennen lernen und ausbilden.«

Und dieſes Glücksgefühl wurde weſentlich erhöht und geſteigert durch das kurz darauf ſich entſpinnende Verhältniß zu Chriſtiane Vulpius, das für ſein ganzes Leben von den wichtigſten Folgen wurde.

Mögen die Splitterrichter mäkeln und ſchmähen! Freilich war es zunächſt nur ſeine ſinnenfriſche Leichtlebigkeit geweſen, die ihn zu dem naiv heiteren, kleinen und zierlichen, braungelockten Mädchen geführt hatte, wie Egmont zu Clärchen; aber gewiß iſt, daß er ihr bald die zärtlichſte Neigung zuwendete, ja ſie von Grund der Seele liebte. Beſonders ſeine Briefe an Herder aus dieſen Jahren bekunden in den mannichfachſten Ausdrücken die ſtille Innigkeit, mit welcher er ſich an die Vielgeſcholtene geknüpft fühlte. Und dieſe Liebe erprobte ſich als treu und unwandelbar, auch nachdem ſich gar manche häusliche und geſellſchaftliche Uebelſtände und Mißverhältniſſe herausgeſtellt hatten und nachdem die Anmuth und Jugendblüthe der Geliebten längſt verblüht, ja entſchieden unſchönen Formen und Lebensgewohnheiten gewichen war. Das einſt ſo holde Mädchen blieb ihm, wie Riemer in ſeinen Mittheilungen (Bd. 1, S. 356) treffend ſich ausdrückt, die traute Lebensgefährtin, die in anſpruchsloſer Munterkeit ihm ſeine durch Unbilden des Lebens wie der Menſchen getrübte Laune zu erheitern und durch Abnahme widerlicher Sorgen die völlige Hingebung an Wiſſenſchaft und Kunſt zu erleichtern wußte. Noch im Jahr 1813 dichtete Goethe die liebliche Parabel: »Ich ging im Walde, ſo für mich hin, und nichts zu ſuchen, das war mein Sinn. Im Schatten ſah ich ein Blümchen ſtehn, wie Sterne leuchtend, wie Aeuglein ſchön. Ich wollt' es brechen, da ſagt es fein: Soll ich zum Welken gebrochen ſein? Ich grub's mit allen den Würzlein aus, zum Garten trug ich's am hübſchen Haus, und pflanzt es wieder am hübſchen Ort, nun zweigt es immer und blüht ſo fort.« Vom 6. Juni 1816, vom Todestag der Geliebten, ſind die tiefrührenden Zeilen datirt:

„Du verſuchſt, o Sonne, vergebens
Durch die düſteren Wolken zu ſcheinen!
Der ganze Gewinn meines Lebens
Iſt, ihren Verluſt zu beweinen."

Wir werden in den erſten überſtrömenden Jubel dieſes ſüßen Glücksgefühls aufs lebendigſte eingeführt durch das reizend lebensvolle Gedicht »Morgenklagen«, das Goethe am 31. October 1788 an Jacobi ſchickte. Und demſelben überſtrömenden Glücksgefühl entſprangen auch die römiſchen Elegien.

Sie entſtanden, wie wir jetzt aus den Briefen Goethe's an Herder und an ſeinen fürſtlichen Freund Karl Auguſt wiſſen, in der Zeit vom Herbſt 1788 bis zum Frühjahr 1790. Urſprünglich führten ſie den Titel »Erotica Romana«.

Flache Engherzigkeit, welche überall nur den Maßſtab des Katechismus kennt, hat in Sachen der Kunſt nicht mitzuſprechen. Wer weiß, was Poeſie iſt, zählt Goethe's römiſche Elegien zum Schönheitsvollſten, was jemals in dieſer Art geſchaffen worden.

Ein unvergleichliches Idyllion heiter unbefangener Sinnenfreude. Mit vollem Recht ſpricht Schiller in einem ſeiner erſten Briefe an Goethe (Nr. 21) von der Zartheit der Empfindung, welche ſich grade in dieſem Gedicht offenbare. Es war ein überaus glücklicher Griff feinſten Kunſtgefühls, daß der Dichter die Scenerie nach Rom verlegte. Auf dem feſten Boden unmittelbarſter Gegenwart und Wirklichkeit leben wir doch in einer Welt, in welcher die modernen Sittengeſetze ihre Geltung verlieren. Es umgiebt uns noch lebendig und unzerſtörbar ein Stück antik naiven Naturlebens, der ſüdliche Himmel ruft zu unbeſorgter Hingabe an die Luſt des Augenblicks; als tief bedeutſamer Hintergrund die laut redenden Denkmale der Größe und Herrlichkeit des Alterthums. Der erregten Phantaſie werden die alten heiteren Götter und das ſinnenfrohe Daſein der alten Menſchen wieder lebendig. Die ganze Stimmung, in der wir leben und weben, iſt eine ausſchließlich künſtleriſche. Der Dichter weiß, daß er und ſein heiteres Mädchen, in deren Bild er abſichtlich Züge griechiſchen Hetärenthums miſchte, in ihrer ſüßen Geſchäftigkeit nur die gelehrigen Schüler der Griechen

ſind. Inmitten all der fröhlichen Luſt bleibt doch immer die Würde und Freiheit eines unverdorbenen Gemüths; die Glückſeligkeit des Genuſſes iſt durchhaucht und durchgeiſtigt von dem Bewußtſein künſtleriſchen Kultus der Schönheit. Und mit der antikiſirenden Stimmung ſteht die antikiſirende Form im innigſten Einklang. Goethe ſelbſt ſagt einmal in ſeinen Geſprächen mit Eckermann (Bd. 1, S. 117), im Ton und in der Versart von Byron's Don Juan müßten ſich ſeine römiſchen Elegien ganz verrucht ausnehmen. Das elegiſche Versmaß der Alten giebt die Idealität des hohen Stils. Und zwar um ſo reiner und voller, je meiſterhafter es gehandhabt iſt. Nicht nur, daß der Sinn faſt jedes einzelnen Diſtichons ein in ſich feſt abgeſchloſſener iſt, ſo daß der logiſche Rhythmus durch den ſtrophiſchen unterſtützt und verſtärkt wird. Es iſt zugleich eine der überraſchendſten Erſcheinungen, daß die Symmetrie des Strophenbaus, welche beſtimmte, einander entſprechende Gedankenreihen meiſt auch in beſtimmter, fein gegeneinander abgewogener Verszahl ſich gegenüberſtellt, wie ſie die neuere Alterthumsforſchung nach Maßgabe der alten Tragiker auch in den alten Elegikern nachgewieſen hat, auch in dieſen römiſchen Elegien Goethe's wiederkehrt; ungeſucht und unbewußt, nur aus dem angeborenen Gefühl für künſtleriſche Harmonie hervorgegangen.

Properz, welchen Knebel ſoeben überſetzte, mag die erſte Anregung der römiſchen Elegien gegeben haben. Doch finden ſich auch Anklänge an Tibull und Ovid.

Viele Motive und Situationen, oft ſogar ganze Versreihen ſind den römiſchen Elegikern entlehnt. Vgl. H. J. Heller in den Neuen Jahrbüchern für Philol. Zweite Abtheilung. 1863. S. 351 ff. Aber es iſt die Entlehnung eines ächten ſelbſtſchöpferiſchen Künſtlers. Mit Recht ſagt A. W. Schlegel in ſeiner trefflichen Beurtheilung dieſer Elegien, daß, wenn die Schatten jener unſterblichen römiſchen Dichter der Liebe in ihr

Leben zurückkehrten, sie zwar über den Fremdling, der sich nach achtzehn Jahrhunderten zu ihnen gesellt, erstaunen, aber ihm gern einen Kranz von der Myrthe zugestehen würden, die für ihn noch ebenso frisch grüne wie ehedem für sie. Es ist die Stellung, welche Rafael zu den alten Wandbildern hatte. Unwillkürlich denkt man an Rafael's Darstellungen aus der Geschichte von Amor und Psyche, an Rafael's Bilder im Badezimmer des Cardinal Bibiena.

Bald aber trat in diese heitere Lebensstimmung, welche in den römischen Elegien so unvergänglichen Ausdruck gewann, ein schneidend schmerzlicher Mißton.

Goethe war nach Italien gegangen, hauptsächlich um sich von dem unnatürlichen und auf die Dauer undurchführbaren Verhältniß zu Frau von Stein zu befreien. Befreit und genesen kam er zurück und trug der alten Freundin offen und vertrauensvoll das herzlichste Wohlwollen entgegen. Frau von Stein aber konnte sich in diese neue Lage nicht finden. Ihre Bitterkeit wurde gereizte Eifersucht und gehässige Feindschaft, als Goethe seine Liebe einem Mädchen zuwendete, für das sie von ihrem Standpunkt aus nur das Gefühl tiefster Verachtung haben konnte. Man kann die Briefe, welche Goethe im Sommer 1789 an Frau von Stein schrieb, nicht ohne innigste Theilnahme lesen; Frau von Stein aber hatte nur Heftigkeit und Groll. Noch im Jahr 1794, nachdem Goethe aufs Neue ihr Zeichen seiner unveränderten Anhänglichkeit gegeben hatte, schrieb sie das erbärmliche Machwerk »Dido« (1867 veröffentlicht), in welchem sie unter dem Bild eines Hofdichters Ogon das Bild und Wesen Goethe's häßlich verzerrte und dabei sogar sich nicht scheute, Stellen aus seinen vertrautesten Briefen zu benützen. Die Briefe der Frau von Stein an ihren Sohn und an Charlotte Schiller sind nicht geeignet, das Urtheil günstiger zu stimmen. An Hetzereien und Reibereien in der kleinen Stadt und am kleinen Hofe fehlte es

nicht. Es war eine Zeit ſchwerer Prüfung für Goethe; noch nach Jahrzehnten konnte Goethe auf dieſe Zeit nicht ohne das bitterſte Mißbehagen zurückblicken.

Goethe erlebte das Schwerſte, was ein Menſch erleben kann; er mußte ſich ſagen, daß all' die tiefe Liebe, an die er die beſten Jahre ſeines Lebens geſetzt hatte, ein Irrthum geweſen.

Dazu kam, daß die neue Auflage ſeiner Schriften nicht die erwartete Aufnahme fand. Er glaubte zu bemerken, daß Deutſchland nichts mehr von ihm wiſſe noch wiſſen wolle. Und ſchon dröhnte der Donner der franzöſiſchen Revolution ſehr bedenklich herüber. Mußte der Dichter auch den meiſten ihrer Forderungen innerlich Recht geben; dem gewaltſamen Ungeſtüm, der den Fortſchritt ruhiger Entwicklung auf lange Zeit zurückzudrängen drohte, konnte er nicht folgen.

In dieſer Verſtimmung ſuchte er Troſt und Zerſtreuung in einer Reiſe nach Venedig. Es geſchah unter dem Vorwand, die Herzogin-Mutter, welche eben aus Italien zurückkam, auf ihrer Rückreiſe zu begleiten. Er ging über Tirol und Verona; am 31. März 1790 traf er in Venedig ein. Er blieb bis Ende Mai. Es war eine arbeitsreiche Zeit. Am 4. Mai ſchreibt er an Frau Herder, er habe in dieſem Monat ſo viel geſehen, geleſen, gedacht und gedichtet, wie ſonſt kaum in einem Jahr, wenn die Nähe der Freunde und des guten Liebchens ihn behaglich und vergnügt mache. Hauptſächlich beſchäftigten ihn Studien über die venetianiſchen Maler und wichtige naturwiſſenſchaftliche Forſchungen und Entdeckungen.

Schon auf der Reiſe hatte er ein Büchlein Epigramme begonnen, die bald zu beträchtlicher Zahl wuchſen. Die meiſten derſelben wurden ſpäter in Schiller's Muſenalmanach von 1796 veröffentlicht. Man ſieht deutlich, wie jetzt auch Martial in Goethe's Studienkreis getreten war. Zum Theil ſind es Klänge der lieblichſten und zarteſten Art.

Tief ergreifend ist das schöne Epigramm auf Frau von Stein:

„Eine Liebe hatt' ich, sie war mir lieber als Alles,
Aber ich hab' sie nicht mehr; schweig und ertrag den Verlust."

Mit liebender Sehnsucht gedenkt er des geliebten Mädchens zu Hause, die ihm immer im Sinn liegt, obgleich »sein Körper auf Reisen ist.«

„Glänzen sah ich das Meer und blinken die liebliche Welle,
Frisch mit günstigem Wind zogen die Segel dahin.
Keine Sehnsucht fühlte mein Herz, es wendet mein Auge
Nach dem Schnee des Gebirgs rückwärts den schmachtenden Blick.
Welche Schätze liegen mir südwärts, doch einer im Norden
Zieht, ein großer Magnet, unwiderstehlich zurück."

Ebenso das tief empfundene Epigramm:

„Oftmals hab' ich geirrt, und habe mich wiedergefunden,
Aber glücklicher nie, nun ist dies Mädchen mein Glück!
Ist auch das ein Irrthum, so schont mich, ihr klügeren Götter,
Und benehmt mir ihn erst drüben am kalten Gestad."

Und wo ist jemals inniger das Glück der ersten Vaterfreude gesungen worden als in jenen anmuthigen Schlußgedichten, welche verkünden, daß die Hand der Venus die Geliebte berührte. »Alles schwillt nun; es paßt nirgends das neuste Gewand. Sei nur ruhig! es deutet die fallende Blüthe dem Gärtner, daß die liebliche Frucht schwellend im Herbste gedeiht« — »Widerfahre dir, was dir auch will, du wachsender Liebling, — Liebe bildete dich, werde dir Liebe zutheil!«

Allbekannt ist das herrliche Epigramm auf den fürstlichen Freund, der ihm August und Mäcen war, das zwar in Schiller's Musenalmanach fehlt, das aber, wie ein Brief Goethe's an Herder vom 15. April 1790 bezeugt, sicher aus dieser Zeit stammt. Und dieselbe glückliche Zufriedenheit liegt in den Versen:

„Oft erklärtet Ihr Euch als Freunde des Dichters, ihr Götter,
Gebt ihm auch, was er bedarf; mäßig iſt es, doch viel.
Feſtlich freundliche Wohnung, dann leidlich zu eſſen, zu trinken
Gut; der Deutſche verſteht ſich auf den Nectar wie Ihr.
Dann geziemende Kleidung, und Freunde, vertraulich zu ſchwätzen,
Dann ein Liebchen des Nachts, das ihn von Herzen begehrt.
Dieſe fünf natürlichen Dinge verlang ich vor Allem.
Gebet mir ferner dazu Sprachen, die alten und neu'n,
Daß ich der Völker Gewerb und ihre Geſchichten vernehme,
Gebt mir ein reines Gefühl, was ſie in Künſten gethan.
Wollt Ihr mir Anſehn beim Volke, mir Einfluß bei Mächt'gen geben
Oder was ſonſt noch bequem unter den Menſchen erſcheint;
Gut, — ſchon dank ich Euch Götter! Ihr habt den glücklichſten Menſchen
Eheſtens fertig; denn Ihr gabt mir das Meiſte ja ſchon!"

Trotzalledem iſt der Eindruck der venetianiſchen Epigramme ein ſehr getheilter. Die kleinen Diſtichen, welche das Leben und Treiben des venetianiſchen Volkslebens ſchildern, ſind mit Ausnahme des lieblichen Epigramms von der Lacertennatur der italieniſchen Mädchen unbegreiflich ſchwach, faſt werthlos. Und in der ſchroffen Herbigkeit der ſatiriſchen Ausfälle gegen das Chriſtenthum, gegen die franzöſiſche Revolution, gegen die deutſche Sprache, gegen Newton und gegen die Newtonianer, ja gegen das ganze Menſchengeſchlecht, welchem der Vorwurf der erbärmlichſten Schuftigkeit zufällt, liegt ein tief krankhafter Zug, der in Goethe's ſonſt ſo milder und lebensfroher Natur nur aus den trüben Erfahrungen der letzten Vergangenheit zu erklären iſt.

Wer den Taſſo geſchrieben hatte, wußte, daß der Gefahr grübleriſchen Inſichverſinkens am wirkſamſten vorgebeugt werde durch die Erfüllung mit einem großen Gegenſtand.

Auch während ſeiner erſten italieniſchen Reiſe war inmitten ſeiner umfaſſenden Kunſtſtudien und ſeiner großen dichteriſchen Schöpfungen unwandelbar in Goethe der Sinn für naturwiſſenſchaftliche Dinge rege geblieben. Eine Reihe der wichtigſten Aufgaben, deren Löſung er auf der Spur war oder auf der Spur zu ſein glaubte, harrte der endlichen Erledigung. Eben

hatte er in Venedig eine anatomische Entdeckung der epochemachendsten Art gemacht. Sehr natürlich also, daß jetzt naturwissenschaftliche Forschungen in ihm auf lange Zeit in den Vordergrund traten.

Kurz nach seiner Rückkehr aus Venedig, am 9. Juli 1790, schreibt Goethe an Knebel: »Mein Gemüth treibt mich mehr als jemals zur Naturwissenschaft, und mich wundert nur, daß in dem prosaischen Deutschland noch ein Wölkchen Poesie über meinem Scheitel schweben bleibt.«

3.

Die ersten naturwissenschaftlichen Schriften.

Jener dunkle Unendlichkeitsdrang, welcher in Goethe's Jugend die Idee und Stimmung der Faustdichtung hervorgerufen hatte, ward im Mannesalter genialste Vielseitigkeit. »Willst Du ins Unendliche schreiten, geh im Endlichen nach allen Seiten.«

Wir wissen, wie in der denkwürdigen Wendung, welche um das Jahr 1780 in Goethe's Entwicklung eintrat, die schon auf der Universität warm gepflegten naturwissenschaftlichen Neigungen ihm den lebhaftesten Antheil abgewannen und sofort die herrlichsten Früchte trugen. Bald war Goethe's in allen Dingen schöpferischer Geist zu den folgereichsten Anschauungen und Entdeckungen gelangt, die zuerst zwar nur kühle, ja unfreundliche Begegnung fanden, sich nichtsdestoweniger aber als unbedingt bahnbrechend erwiesen haben. Bereits aus dem Jahr 1784 stammt die Abhandlung »Den Menschen wie den Thieren ist ein Zwischenknochen der oberen Kinnlade zuzuschreiben«; eine Entdeckung, die darum von so großer Bedeutung und Tragweite war, weil durch sie die Grundbedingung aller vergleichenden Anatomie, die unabänderlich gleiche Gesetzmäßigkeit der organischen Bildung, die Folgerichtigkeit des osteologischen Typus in

allen Gestalten, zu klarster Einsicht und Anerkennung kam. Und ebenso war die Lehre vom Wesen der Pflanzenbildung, welche einige Jahre nachher unter dem Namen der Metamorphose der Pflanzen auf die wissenschaftliche Umgestaltung der Botanik den tiefsten und nachhaltigsten Einfluß übte, bereits im Frühjahr 1786 in ihren Grundzügen abgeschlossen. Goethe selbst spricht die leitende einheitliche Idee, welche diesen verschiedenartigen Studien zu Grunde lag, treffend aus, wenn er am 10. Juli 1786 an Frau von Stein schreibt: »Es ist kein Traum, keine Phantasie; es ist ein Gewahrwerden der wesentlichen Form, mit welcher die Natur gleichsam nur immer spielt und spielend das mannichfaltige Leben hervorbringt. Hätte ich Zeit in dem kurzen Lebensraum, so getraute ich mich, dieses Gesetz auf alle Reiche der Natur auszudehnen.«

Von Goethe's Umgebung, die seiner Uebermacht willenlos folgte, konnte Schiller in einem Briefe an Körner vom 12. August 1787 ärgerlich sagen, daß sie »ein bis zur Affectation getriebenes Attachement an die Natur« zur Schau trage; man suche lieber Kräuter und treibe Mineralogie als daß man sich in philosophische Demonstrationen versange. Aber in Bezug auf Goethe selbst setzt Schiller in einem späteren Briefe vom 1. November 1790 ergänzend hinzu, sein Geist wirke und forsche nach allen Richtungen und strebe sich ein Ganzes zu erbauen; und dies eben sei es, was ihn zum großen Mann mache.

Die italienische Reise war trotz der mächtigen Kunstanregungen, welche sie brachte, so wenig eine Unterbrechung der naturwissenschaftlichen Neigungen und Beschäftigungen Goethe's, daß sie vielmehr auch nach dieser Seite hin sehr bedeutend in seinen Bildungsgang eingriff. Die alten Ideen wurden liebevoll ausgestaltet, neue Ideen strömten hinzu, die sein Denken und Sinnen auf Gebiete wiesen, die bisher ganz außer seinem Kreise gelegen hatten. In Oberitalien, in Rom, in Palermo, suchte

er in der üppigen Pflanzenwelt dem Geheimniß der Pflanzenerzeugung näher zu kommen. Was er im Norden nur vermuthen konnte, fand er hier offenbar. In der Verschiedenheit erkannte er die ursprüngliche Gleichheit, im Wandelbaren das unwandelbar Typische; eine Forderung, die, wie Goethe sich in der von ihm selbst gegebenen Geschichte seines botanischen Studiums höchst bezeichnend ausdrückt (Bd. 36, S. 87), ihm damals freilich noch unter der sinnlichen Form einer übersinnlichen Urpflanze vorschwebte. Sodann führten ihn seine künstlerischen Bemühungen, besonders seit dem Sommer 1787, mit leidenschaftlichstem Eifer zum Studium der menschlichen Gestalt; und es war sehr natürlich, daß dieses Studium, das durch Zeichnen und Modelliren sich aller einzelnen Theile zu bemächtigen rang, bei ihm nicht ein ausschließlich künstlerisches blieb, sondern sich sogleich mit seinen früheren physiognomischen und anatomischen Beschäftigungen und Ideen auf's lebendigste verknüpfte. Wenn Goethe in einem Briefe vom 23. August 1787 (Bd. 24, S. 87) bei dieser Gelegenheit rühmt, daß die Sorgfalt, mit der er in der comparirenden Anatomie zu Werke gegangen, ihn nunmehr in den Stand setze, in der Natur und in den Antiken Manches im Ganzen zu sehen, was den Künstlern im Einzelnen aufzusuchen schwer werde, und das sie, wenn sie es endlich erlangen, nur für sich besitzen und Anderen nicht mittheilen können, so kann (vgl. Bd. 36, S. 92. 93) kein Zweifel sein, daß auch hier die Erkenntniß des ewig Gesetzmäßigen, des wesenhaft Typischen gemeint ist, der Blick in die Werkstatt der schaffenden Natur, das Aufmerken auf das allgemeine einfache Princip, auf welche die mannichfaltigen besonderen Erscheinungen der unendlichen Schöpfungsfülle zurückzuführen sind. Und hier in Italien war es auch, wo sich zum ersten Mal die Forschungen und Grübeleien über Ursprung und Wirkung der Farbe ununterdrückbar in seine Seele drängten. Je staunender der kunstsinnige

Reiſende bemerkte, daß die Künſtler in der Behandlung des Colorits mehr nur nach ſchwankenden Ueberlieferungen und Empfindungen, mehr nach gewiſſen techniſchen Kunſtgriffen als nach klar erkannten und darum feſt bindenden Grundſätzen verfuhren, und je vergeblicher er ſich auch in der vorhandenen Kunſtliteratur nach genügender Aushilfe umſah, um ſo lebhafter und ſpornender bildete ſich in ihm die Ueberzeugung, daß man den Farben als phyſiſchen Erſcheinungen erſt von der Seite der Natur beikommen müſſe, wenn man in Abſicht auf Kunſt etwas über ſie gewinnen wolle. Welche unermeßliche Welt der bedeutendſten Aufgaben; zumal für einen Geiſt, der, um Goethe's eigene Worte zu gebrauchen, jedes entſchiedene Aperçu wie eine inoculirte Krankheit betrachtete, die man nicht mehr loswerde, bis ſie durchgekämpft ſei.

Schon war die Abfaſſung der Abhandlung über die Metamorphoſe der Pflanze begonnen, ſchon hatte Goethe mit den Ueberlieferungen der Newton'ſchen Farbenlehre vollſtändig gebrochen, als er im Frühjahr 1790 die venetianiſche Reiſe antrat. Dieſe venetianiſche Reiſe, bei welcher man meiſt nur an die venetianiſchen Epigramme zu denken pflegt, brachte auch eine ſehr wichtige naturwiſſenſchaftliche Ausbeute. Am 4. Mai berichtet Goethe in einem Brief an Herder's Gattin (Herder's Nachlaß, Bd. 1, S. 121), daß er durch einen ſonderbaren Zufall auf dem Judenkirchhof des Lido ein Stück Thierſchädel gefunden, der ihn in der Erklärung der Thierbildung um einen großen Schritt weiter gefördert. Ein glücklich geborſtener Schafſchädel erhob ihm die Anſicht, der er nach Maßgabe ſeiner Anſichten über das Weſen der Pflanzenbildung bereits ſeit längerer Zeit auf der Spur war, daß die ſämmtlichen Schädelknochen aus verwandelten Wirbelknochen entſtanden ſeien, zu wiſſenſchaftlicher Gewißheit. Eine Entdeckung, die bekanntlich auch Oken, völlig unabhängig von dem Vorgang Goethe's, im Auguſt 1806

auf einer Harzreise beim Ilsenstein an einem gebleichten Hirschschädel machte. Virchow in seiner trefflichen Schrift »Ueber Goethe als Naturforscher« sagt S. 103: »Die Wirbeltheorie des Schädels geht im Wesentlichen darauf hinaus, daß die knöcherne Kapsel, welche das Gehirn umschließt, nach demselben Grundtypus zusammengesetzt und aufgebaut ist wie die knöcherne Röhre, welche das Rückenmark umlagert, so daß jene Kapsel, der Schädel, eine höhere Entfaltung dieser Röhre, des Rückgrathes oder der Wirbelsäule darstellt, gleichwie das Gehirn selbst als eine höhere und vollkommenere Entfaltung des Rückenmarkes zu betrachten ist.«

Im Juli 1790 war die botanische Schrift vollendet. So wenig konnte man sich den Dichter als Botaniker denken, daß es nur mit Mühe gelang, einen Verleger zu finden. Sie erschien bei C. W. Ettinger in Gotha unter dem Titel: »Versuch, die Metamorphose der Pflanze zu erklären, 3 Bl. und 86 S. in gr. 8.« Unmittelbar an diesen Versuch sollte sich, wie aus dem Briefwechsel mit Knebel hervorgeht, ein in gleichem Sinn gehaltener Versuch über die Gestalt der Thiere anschließen; es galt, die allgemeinen Gesetze, nach welchen lebendige Wesen sich organisiren, zu erforschen und darzustellen. Im Januar 1791 wurde dieser Versuch begonnen. Doch wurde er bald zurückgelegt, wahrscheinlich weil der Verfasser fühlte, daß die Akten noch nicht genügend spruchreif seien. In den Jahren 1791 und 1792 erschienen das erste und zweite Stück der »Beiträge zur Optik«, die Anfänge der Farbenlehre. Im Januar 1795 entstand, auf das Drängen Alexander's von Humboldt, der »Erste Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie«, an welchen sich 1796 die »Vorträge über die drei ersten Kapitel dieses Entwurfs« anschlossen. Die Theorie von der Metamorphose der Pflanzen wurde zur Theorie von der Metamorphose der Thiere fortgebildet.

Alle weſentlichen naturwiſſenſchaftlichen Ideen Goethe's ſind bereits in dieſen erſten Schriften ausgeſprochen. Was die Arbeiten der ſpäteren Jahre hinzufügten, war nur weitere Ausgeſtaltung.

Es muß der Geſchichte der betreffenden Fachwiſſenſchaften überlaſſen bleiben, die Stellung und Bedeutung, welche Goethe für ſie gewonnen hat, näher zu ſchildern. Eine umfängliche Literatur iſt vorhanden; nicht blos in Deutſchland, ſondern auch in England und Frankreich.

Nach dem heutigen Stand der Wiſſenſchaft hat ſich das Urtheil allgemein dahin feſtgeſtellt, daß Goethe's Verdienſte um die organiſchen Naturwiſſenſchaften ſehr tiefgreifende und bedeutende ſind, daß dagegen der Einſpruch der Phyſiker gegen die Vorausſetzungen und Ergebniſſe der Goethe'ſchen Farbenlehre ein durchaus berechtigter iſt.

Beginnt die eigentliche Wiſſenſchaft erſt dort, wo es gelingt, in der unzuſammenhängenden Maſſe Geſetzmäßigkeit, in den bunten und zerſtückelten Einzelthatſachen ein bindendes Allgemeinſames nachzuweiſen, ſo gebührt Goethe der unvergleichliche Ruhm, die leitenden Ideen, zu denen der Entwicklungsgang der organiſchen Naturwiſſenſchaften hindrängte und durch welche ihre gegenwärtige Geſtalt beſtimmt wird, zuerſt vorausgeſchaut und zum Theil ſelbſt wiſſenſchaftlich durchgeführt zu haben. Erſt von Goethe iſt die Wiſſenſchaft der Morphologie begründet worden.

Hören wir, was H. Helmholtz in ſeinem ſachkundigen Aufſatz »Ueber Goethe's naturwiſſenſchaftliche Arbeiten« (Populäre wiſſenſchaftliche Vorträge, 1865. S. 34) in Bezug auf dieſe Seite der Goethe'ſchen Thätigkeit kurz zuſammengefaßt hat. Während die Beſtrebungen der Zeitgenoſſen in der unendlichen Fülle noch meiſt ohne Leitfaden umherirrten oder noch ſo von der Mühe des trockenen Einregiſtrirens in Anſpruch genommen waren, daß ſie an weitere Ausſichten kaum zu denken wagten, war es Goethe

vorbehalten, zwei bedeutende Gedanken von ungemeiner Fruchtbarkeit in die Wissenschaft hineinzuwerfen. Der erste Gedanke war die Idee, daß die Verschiedenheiten in dem anatomischen Bau der verschiedenen Thiere aufzufassen seien als Abänderungen eines gemeinsamen Bauplans oder Typus, bedingt durch die Verschiedenheit der Lebensweise, der Wohnorte und der Nahrungsmittel. Hatte Goethe in der Abhandlung über den Zwischenkiefer gezeigt, daß die Aehnlichkeit des Baues der Anlage nach auch in einem solchen Fall bestehe, wo diese Aehnlichkeit den Anforderungen des vollendeten menschlichen Baues offenbar nicht entspricht und diesen deshalb nachträglich durch Verwachsung der getrennt entstandenen Theile angepaßt werden muß, so führte die Einleitung in die vergleichende Anatomie die Allgemeingiltigkeit dieser neugewonnenen Anschauung weiter aus und lehrte mit der größten Entschiedenheit und Klarheit, daß alle Unterschiede im Bau der Thierarten nur Veränderungen des einen Grundtypus seien, durch Verschmelzung, Umformung, Vergrößerung, Verkleinerung oder gänzliche Beseitigung einzelner Theile hervorgebracht. Die Nachfolger haben ein reicheres Material zusammengehäuft und das blos im Allgemeinen Angedeutete in das Einzelne verfolgt; aber nicht nur, daß diese Idee auch heut noch die leitende Idee der vergleichenden Anatomie ist, sie ist später auch nirgends besser und klarer als von Goethe selbst ausgesprochen. Die wichtigste Modification ist nur, daß man den gemeinsamen Typus nicht mehr für das ganze Thierreich zu Grunde legt, sondern nach Cuvier mindestens vier thierische Typen oder Grundgestalten annimmt. Die zweite leitende Idee, welche Goethe in die organische Naturwissenschaft einführte, sprach eine ähnliche Analogie zwischen den verschiedenen Theilen eines und desselben organischen Wesens aus, wie jene erste zwischen den entsprechenden Theilen verschiedener Arten. Die meisten Organismen zeigen eine vielfältige Wiederholung einzelner Theile.

Am auffallendſten die Pflanzen. Indem Goethe, wie er erzählt, zuerſt bei einer Fächerpalme in Padua darauf aufmerkſam wurde, wie mannichfache Uebergänge zwiſchen den verſchiedenſten Formen die nacheinander ſich entwickelnden Stengelblätter einer Pflanze zeigen können, wie ſtatt der erſten einfachſten Wurzelblättchen ſich immer mehr und mehr getheilte bis zu den zuſammengeſetzteſten Fiederblättern entwickeln, gelang es ihm, ſpäter auch die Uebergänge zwiſchen den Blättern des Stengels und denen des Kelchs und der Blüthe, zwiſchen dieſen und den Staubfäden, Nectarien und Samengebilden zu finden und ſo zur Lehre von der Metamorphoſe der Pflanzen zu gelangen. Wie die vordere Extremität der Wirbelthiere ſich bald zum Arm beim Menſchen und Affen, bald zur Pfote mit Nägeln, bald zum Vorderfuß mit Hufen, bald zur Floſſe, bald zum Flügel entwickelt und immer eine ähnliche Gliederung, Stellung und Verbindung mit dem Rumpfe behält, ſo erſcheint das Blatt bald als Keimblatt, Stengelblatt, Kelchblatt, Blüthenblatt, Staubfaden, Honiggefäß, Piſtill, Samenhülle u. ſ. w., immer mit einer gewiſſen Aehnlichkeit der Entſtehung und Zuſammenſetzung, und unter ungewöhnlichen Umſtänden auch bereit, aus der einen Form in die andere überzugehen, wie z. B. Jeder, der reich gefüllte Roſen aufmerkſam betrachtet, die theils halb theils ganz in Blüthenblätter verwandelten Staubfäden erkennen wird. Dieſe Anſchauungsweiſe Goethe's iſt gegenwärtig in die Wiſſenſchaft vollſtändig eingebürgert, wenn auch über einzelne Deutungen noch geſtritten wird. Unter den Thieren iſt die Zuſammenſetzung aus ähnlichen Theilen ſehr auffallend in der großen Abtheilung der Geringelten, z. B. Inſecten, Ringelwürmer. Die Inſectenlarve, die Raupe eines Schmetterlings beſteht aus einer Anzahl ganz gleicher Körperabtheilungen, der Leibesringel; nur die erſte und letzte zeigen geringe Abweichungen. Bei ihrer Verwandlung zum vollkommenen Inſecte bewährt ſich ſehr leicht und deutlich

die Anſchauungsweiſe, welche Goethe in der Metamorphoſe der Pflanzen aufgefaßt hatte, die Entwicklung des urſprünglich Gleichartigen zu anſcheinend ſehr verſchiedenen Formen. Die Ringel des Hinterleibes behalten ihre urſprüngliche einfache Form, die des Bruſtſtücks ziehen ſich ſtark zuſammen, entwickeln Füße und Flügel, die des Kopfes entwickeln Kinnladen und Fühlhörner, ſo daß an vollkommenen Inſecten die urſprünglichen Ringel nur noch am Hintertheil zu erkennen ſind. Auch in den Wirbelthieren iſt eine Wiederholung gleichartiger Theile in der Wirbelſäule angedeutet. Aber es gehörte ein geiſtreicher Blick dazu, um im Schädel der Säugethiere die ausgeweiteten und umgeformten Wirbelringe wiederzuerkennen, während bei Amphibien und Fiſchen die Aehnlichkeit leicht erkennbar iſt. Ueber die Zahl und die Zuſammenſetzung der einzelnen Schädelwirbel wird noch viel geſtritten, aber der Grundgedanke hat ſich erhalten und iſt durchaus unantaſtbar.

Goethe wußte wohl, warum er in ſeinen letzten Lebenstagen den Streit zwiſchen Geoffroy St. Hilaire und Cuvier mit ſo lebhaftem Antheil verfolgte. Die Sache St. Hilaire's war die ſeine. Der berühmte Verfaſſer der Philosophie anatomique war, wenn nicht ſein Schüler, ſo doch ſein Bundesgenoſſe.

In den Beiträgen zur Optik von 1791 und 1792 ſucht Goethe nur die vermeintlichen Irrgänge der geltenden Lehre Newton's nachzuweiſen. Er wollte erſt für ſeinen Neubau Aufmerkſamkeit erregen und Fühlung gewinnen, er wollte die Theorie nicht eher vortragen, als bis ſie Jeder ſelbſt aus den Verſuchen nehmen könne und müſſe. Doch hatte ſich die Anſchauungsweiſe Goethe's, wie ſie zwanzig Jahre ſpäter von ihm in der »Farbenlehre« vorgetragen wurde, ſchon damals bereits völlig feſtgeſtellt.

Es iſt ein dämoniſches Wort, wenn Goethe in der Ge-

ſchichte der Farbenlehre (Bd. 39, S. 440) einmal die ſchmerzliche Bemerkung ausſpricht, daß die falſchen Tendenzen den Menſchen öfter mit größerer Leidenſchaft entzünden als die wahrhaften, und daß er Demjenigen weit eifriger nachſtrebt, was ihm mißlingen muß, als was ihm gelingen könnte. Man weiß, mit welcher verbitterten Zähigkeit Goethe ſein ganzes Leben hindurch grade an dieſem verfänglichſten Theil ſeiner Thätigkeit feſtgehalten hat. Die Wiſſenſchaft hat über Goethe's Farbenlehre einſtimmig und unabänderlich den Stab gebrochen. Allein ſo dilettantiſch unzulänglich Goethe in der eigentlichen Hauptfrage von den Urſachen der prismatiſchen Farben bleibt, ſeine Darſtellung der phyſiologiſchen und künſtleriſchen Seite der Farbenwirkung iſt ein Höchſtes genialſter Gedankentiefe und feinſter Empfindung. Goethe iſt immer der unerreichbare Meiſter, wo er der Natur ihre Geheimniſſe nicht mit Hebeln und mit Schrauben abzuzwingen braucht, ſondern in der unmittelbaren Wahrheit des ſinnlichen Eindrucks feſten Fuß hat. Daher kommt es, daß Goethe auch nach dieſer Seite hin auf die Phyſiologie die fruchtbarſte Einwirkung übte; Johannes Müller, der große Phyſiologe, bezeugt dankbar, daß, ſo wenig er ſich zu den phyſikaliſchen Grundlagen der Goethe'ſchen Farbenlehre bekennen mochte, er doch grade von ihr die bedeutendſte Anregung zu ſeinen epochemachenden Unterſuchungen über das Sehen empfing. Und daher kommt es auch, daß im Gegenſatz zu den Phyſikern die Maler, inſoweit ſie überhaupt von ſolchen Dingen Kenntniß nehmen, die wärmſten Parteigänger der Goethe'ſchen Farbenlehre ſind.

Angeſichts ſo großartiger Leiſtungen ſollte man ſich endlich einmal beſcheiden, einen Genius wie Goethe willkürlich meiſtern zu wollen und ſeine naturwiſſenſchaftlichen Beſtrebungen als eitel Zeitverluſt und unnütze Kraftzerſplitterung zu beklagen. Iſt es doch die tiefſte Eigenthümlichkeit Goethe's und der eigenſte Grund

ſeiner Größe, daß ſeine Thätigkeit niemals durch äußere Rückſicht, ſondern immer und überall nur durch ſein innerlichſtes und darum ununterdrückbares Bildungsbedürfniß bedingt und beſtimmt wurde. »Der lebhafte Menſch«, ſagt Goethe einmal ſtolz und treffend, »fühlt ſich um ſein ſelbſt willen und nicht für's Publicum da.«

Und Goethe war ſo aus dem Großen und Ganzen geſchnitten, daß alle verſchiedenen Zweige ſeines vielverzweigten Geiſteslebens einander auf's engſte berührten und in innigſter Einheit und Wechſelwirkung ſtanden. Wie Goethe ſeine ſchöpferiſche Bedeutung in der Naturwiſſenſchaft hauptſächlich nur dadurch erlangte, daß er die Natur als Künſtler betrachtete, d. h. daß ſein Denken nach einem bekannten, von Goethe ſelbſt freudig begrüßten Ausdruck ein anſchauend gegenſtändliches, oder, wie man auch treffend geſagt hat, ein Denken voll plaſtiſcher Imagination war, das die in der tauſendfältigen Miſchung und in dem bunten Gewühl der Einzelgeſtalten verborgene Harmonie zu entdecken, das geheimnißvoll geſetzmäßige Walten der ſchaffenden Idee ſinnig nachzuempfinden und nachzuerfinden vermochte, ſo wirkte dieſe lebendige Anſchauung und Erkenntniß von der ſtrengſten Geſetzlichkeit innerhalb der individuellſten und ſcheinbar ungebundenſten Naturgeſtaltung nun auch wieder auf die Einfachheit und Großheit ſeines künſtleriſchen Stils, ja auf die Hoheit und Maßbeſchränkung ſeiner ſittlichen Bildung und Geſinnung belebend und fruchtbringend.

„Dieſer ſchöne Begriff von Macht und Schranken, von Willkür
Und Geſetz, von Freiheit und Maß, von beweglicher Ordnung,
Vorzug und Mangel, erfreue Dich hoch. Die heilige Muſe
Bringt harmoniſch ihn Dir, mit ſanftem Zwange belehrend.
Keinen höheren Begriff erringt der ſittliche Denker,
Keinen der thätige Mann, der dichtende Künſtler; der Herrſcher,
Der verdient es zu ſein, erfreut nur durch ihn ſich der Krone.
Freue Dich, höchſtes Geſchöpf der Natur, Du fühleſt Dich fähig

Ihr den höchſten Gedanken, zu dem ſie ſchaffend ſich aufſchwang,
Nachzudenken. Hier ſtehe nun ſtill und wende die Blicke
Rückwärts, prüfe, vergleiche, und nimm vom Munde der Muſe,
Daß Du ſchaueſt, nicht ſchwärmſt, die liebliche volle Gewißheit."

4.

Wilhelm Meiſter's Lehrjahre.

Die Erregung, welche die erſten Eindrücke der franzöſiſchen Revolution in Goethe hervorriefen, war weder eine ſo andauernde noch eine ſo tiefe wie man gewöhnlich annimmt und wie ſich Goethe in trügeriſcher Rückerinnerung ſpäter gern ſelbſt überredete.

Wohl lebte Goethe jetzt eine Zeitlang mehr in naturwiſſenſchaftlichen als in dichteriſchen Beſtrebungen. Allein wir wiſſen, aus welchen tief innerlichen Bedürfniſſen und Bildungsanliegen ihm dieſe erwachſen waren. Wohl ließ ſich Goethe jetzt in Stunden überwallender Verſtimmung zu einzelnen Dichtungen hinreißen, von welchen jeder aufrichtige Freund Goethe's wünſchen möchte, er hätte ſie lieber nicht geſchrieben. Der Großcophta, der Bürgergeneral, die Aufgeregten, ſind politiſche Tendenzdichtungen der peinlichſten Art; der nach dem Vorbild von Gulliver's Reiſen entworfene Roman »Die Reiſe der Söhne Megaprazon's«, in welchem der Dichter eine freiere und weitere Umſchau zu gewinnen ſucht, verfällt in trübe Allegorik und Phantaſtik. Allein unmittelbar neben dieſen Grämlichkeiten ſteht der köſtliche Humor des Reineke Fuchs, deſſen packender Kraft ſich Niemand entziehen kann, obgleich Goethe in ſeinem Alter wunderlicherweiſe behauptete, er habe in dieſem ungeheu-

chelten Hof- und Regentenspiegel die ganze Welt für nichtswürdig erklären wollen.

Fast alle Besten der Zeitgenossen, auch Solche, die anfangs dem großen Ereigniß als einer neuen Morgenröthe zugejauchzt hatten, bebten erschreckt zurück, als alle die wüste Leidenschaftlichkeit und Pöbelherrschaft, die mit solcher gewaltsamen Umwälzung unausbleiblich verknüpft ist, entsetzlich zu Tage trat. Selbst Schiller, dessen Jugenddichtung doch so durchaus revolutionär ist, daß er von den französischen Revolutionären sogar zum französischen Ehrenbürger ernannt wurde, stellte sich unter die zornigsten Gegner der Revolution. Aufgewachsen in den Anschauungen und Gewöhnungen der stillen Reform des sogenannten aufgeklärten Despotismus war dieses Geschlecht noch ohne die von uns Nachgeborenen schwer erkaufte Erkenntniß, daß es um die politische Freiheit eine mißliche Sache sei, wenn sie nur von der Zufälligkeit und Willkür eines souveränen Einzelwillens abhänge und nicht durch die verfassungsmäßig lebendige Betheiligung des Volks ihre Grundlage und Bürgschaft in sich selbst habe. Wie also erst Goethe? Er, der seiner innersten Natur nach ein Fanatiker der Ruhe war, oder, wie er sich selbst auszudrücken pflegte, ein Kind des Friedens, das für und für mit der ganzen Welt in Frieden leben, ein Hüter reinlichen und geordneten Daseins, der lieber eine Ungerechtigkeit begehen als Unordnung ertragen wollte. Aber in Goethe's Stellung zur französischen Revolution ist wohl zu beachten, daß sein Widerstand nicht der Widerstand eines verrotteten Legitimisten ist. An den aristokratischen Sündern war ihm ebenso wenig gelegen als an den demokratischen. Er haßte die Wege der Revolution; aber insofern es sich in der Revolution um Abschaffung der alten Feudalreste, um Hebung und Befreiung der niederen und mittleren Volksklassen handelte, theilte er ihre Ziele. Er fühlte sich durch die wilden Gewaltthätig-

keiten und Ueberstürzungen gequält und belästigt; aber es ist irrig, wenn man ihm vorwirft, daß er darüber den geschichtlichen Blick verloren. Nie ist Größeres über die französische Revolution gesagt worden als jenes epigrammatische Wort, das Goethe nach dem verunglückten Champagnefeldzug seinen Gefährten zurief: »Von hier und von heut geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus, und Ihr könnt sagen, Ihr seid dabei gewesen.«

Goethe erzählt in der anmuthigen Schilderung der Campagne von 1792, daß inzwischen seine Studien an der Farbenlehre ruhig ihren Gang gingen, ohne sich durch die Kanonenkugeln und Feuerballen im mindesten stören zu lassen. Ja, die Thätigkeit Goethe's stockte nicht nur nicht während der Revolutionszeit, sondern wurde sogar eine gesteigerte. Je verworrener und trubelvoller ihn die Außenwelt umwogte, um so tiefer und inniger verschloß er sich in das stille Bereich seines inneren Bildungslebens.

Es wird selten genügend beachtet, daß auch die Wiederaufnahme seines großen Romans von den Lehrjahren Wilhelm Meister's in die Revolutionsjahre fällt, obgleich genau bekannt ist, daß der Verkauf an den Verleger und der Beginn des Drucks im Frühjahr 1794 erfolgte.

Als die tolle Schreckensherrschaft in Frankreich am zügellosesten wüthete, schrieb Goethe an den Lehrjahren Wilhelm Meister's und Schiller an den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen. Und beide Dichter begegneten sich, von einander unabhängig, in der gemeinsamen Anschauung, vorerst müsse der gute und schöne Mensch erstehen, bevor der gute und schöne Staat erstehen könne.

Keiner Dichtung Goethe's gehört eine eingehendere Betrachtung als Wilhelm Meister's Lehrjahren. Sie ist Goethe's eigenthümlichste, fast möchte man sagen, persönlichste Dichtung.

Volle zwanzig Jahre hat ſich Goethe mit dieſer Dichtung getragen und ſeine geheimſte Bildungsgeſchichte in ſie niedergelegt. Der Dichter ſelbſt nennt den Helden ſein dichteriſches Ebenbild. Erſt im Wilhelm Meiſter findet das große Thema, das durch die ganze deutſche Sturm- und Drangperiode hindurchgeht und das im Werther und Fauſt und Taſſo in den verſchiedenartigſten Wendungen und mit den verſchiedenartigſten Löſungen immer und immer aufs neue erklingt, der Kampf zwiſchen Ideal und Wirklichkeit, ſeinen letzten verſöhnenden Abſchluß.

Hier vor Allem iſt es daher von Wichtigkeit, einen Blick auf die Entſtehung und den Fortgang dieſer Dichtung zu werfen.

Die erſte Idee zu Wilhelm Meiſter's Lehrjahren reicht bis in die erſte Weimarer Zeit zurück. Wenn Goethe in den Annalen von den Jahren 1776—80 berichtet, Wilhelm Meiſter werde man in dieſer Epoche auch ſchon gewahr, obwohl nur erſt in den erſten Anſätzen oder, wie Goethe ſich ausdrückt, kotyledonenartig, ſo iſt dies mit den gleichzeitigen Briefen Goethe's an Merck und an Frau von Stein ziemlich übereinſtimmend, aus denen hervorgeht, daß das erſte Buch im Sommer 1777 begonnen und im Sommer 1778 beendet wurde. Dann aber trat eine überraſchend lange Pauſe ein. In das Jahr 1782 fällt die Ausführung des zweiten und dritten Buchs; in das Jahr 1783 und 1784 die Ausführung des vierten und fünften. Am 11. November 1785 war das ſechſte Buch abgeſchloſſen. Doch iſt ausdrücklich hervorzuheben, daß dieſe Eintheilung der Bücher nicht die jetzt vorliegende iſt. Die ſpätere Umarbeitung, welche Vieles ausmerzte und, um Goethe's eigenes Wort zu gebrauchen, Alles ſchärfer und fühlbarer aneinanderrückte, verkürzte den anfangs auf zwölf Bücher angelegten Roman auf acht. Jene ſechs Bücher ſind in der jetzigen Geſtalt die erſten vier Bücher, der erſte Theil.

Offenbar war in dieser ursprünglichen Fassung dem Theater ein noch viel breiterer Raum eingeräumt als jetzt. Am 5. August 1778 schreibt Goethe an Merck, dieser möge ihm weder mittelbar noch unmittelbar in das theatralische Gehege kommen, da er selbst in einem Roman, von dessen erstem Buch Merck bereits den Anfang gesehen, das ganze Theaterwesen vorzutragen gewillt sei. Und als Schiller in einem Briefe vom 15. Juni 1795 das Bedenken aussprach, daß es zuweilen aussehe, als sei der Roman eigens für den Schauspieler geschrieben, da er doch nur von dem Schauspieler schreibe, antwortete Goethe, diese Ungehörigkeiten seien leider nicht ganz beseitigte Reste der früheren Behandlung. Trotzdem war es niemals, selbst wenn es wahr sein sollte, was R. Köpke im Leben Tieck's (Bd. 1, S. 329) nach Mittheilungen von Goethe's Mutter berichtet, daß ursprünglich eine Heirath Wilhelm's und Mariannens den Abschluß bilden sollte, blos auf einen sogenannten Kunstroman abgesehen. Die Briefe an Frau von Stein bezeugen sattsam, wie auch die Schilderung der vornehmen Gesellschaftszustände in ihren Vorzügen und Schwächen sogleich von Anbeginn als ein sehr wesentlicher Bestandtheil gedacht war. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß der Plan, welchen Goethe, laut eines Briefes an Frau von Stein, am 8. December 1785 für die letzten Bücher entwarf, bereits die freie und weite Idee hatte, von welcher Goethe zehn Jahre später, am 10. December 1795, an Schiller schrieb, daß er sich streng an sie halte, um nicht nach all den sonderbaren Schicksalen, welche diese Dichtung von innen und außen gehabt, in seinem Schaffen vom graden Wege abzuirren. Es ist dieselbe reine und hohe Menschheitsidee, deren dichterische Verherrlichung den Dichter 1785 auch in dem Lehrgedicht der Geheimnisse beschäftigte.

Auch in Italien hatte Goethe den Roman nicht aus den Augen verloren. Nicht nur, daß er denselben mehrfach in seinem

italienischen Reisebuch erwähnt; am 10. Februar 1787 schreibt er an den Herzog (Bd. 1, S. 71) ausdrücklich, Wilhelm Meister sei am Schluß seiner Lehrlingsschaft etwa im Alter von vierzig Jahren zu denken; also müsse der Roman auch beendigt sein, bevor er selbst dieses Alter überschritten habe. Nichtsdestoweniger hatten sich nach Goethe's Rückkehr andere Stimmungen und Arbeiten störend vorgedrängt. Und ist es auch nach Goethe's eigenem Bericht (Annalen 1796. Bd. 27, S. 57) unzweifelhaft, daß er kurz nach der Vollendung des Tasso aufs neue Ernst machte, diese frühe Conception weiterzubilden, zurechtzustellen und nach und nach dem Druck zu übergeben, so scheint zuerst diese Wiederaufnahme doch nur langsam von Statten gegangen zu sein. Es war eine Art von Selbstzwang, als der Dichter im Anfang des Jahres 1794 den Entschluß faßte, den Abdruck des ersten Theils endlich beginnen zu lassen. Der Entschluß war gewagt, zumal solches Arbeiten nach äußerer Nöthigung ganz außer Goethe's Natur lag. Aber es gelang auf's Beste. Es war der erste Segen, der ihm aus der eben aufblühenden Freundschaft mit Schiller erwuchs, daß dessen warme und thätige Theilnahme ihn zu rastloser Fortsetzung spornte. War Schiller früher nicht frei von selbstsüchtigem Groll gegen Goethe gewesen, so hat er durch seine herrlichen Briefe über Wilhelm Meister, in welchen er Goethe's Sache so ganz zu seiner eigenen Sache machte, diese Schuld herrlich gesühnt. Am 26. Juni 1796 war das letzte Buch vollendet; freilich nur erst vorläufig und erneuter Durchsicht bedürftig. Schiller sendete die eingehendsten Bemerkungen, die Goethe dankbar und geschickt benutzte. Endlich am 16. August konnte Goethe seinem großen Freunde den Schluß melden. Am 19. October war das gedruckte Exemplar in Schiller's Händen.

Goethe (Bd. 27, S. 57) nennt Wilhelm Meister's Lehrjahre eine der incalculabelsten Productionen, man möge sie im

Ganzen oder in ihren Theilen betrachten; ja um ſie zu beurtheilen, fehle ihm ſelbſt beinah der Maßſtab.

Unzweifelhaft aber iſt die Grundidee voll und klar zu dichteriſchem Ausdruck gekommen.

Wilhelm Meiſter's Lehrjahre ſind eine Odyſſee der Bildung; eine abenteuerliche Irrfahrt durch die mannichfachſten und gefährlichſten Klippen, aber eine Irrfahrt mit glücklicher Heimkehr.

Bei ſeinem erſten Eintritt kann Wilhelm ſeine Verwandtſchaft mit Werther nicht verleugnen. Wir ſtehen noch durchaus in den Wirren und Stimmungen der Sturm- und Drangperiode. Wilhelm, der, wie Goethe in einem Briefe an Schiller ſcherzt, eigentlich Wilhelm Schüler heißen ſollte und nur durch Zufall den Namen Meiſter erwiſcht hat, iſt nicht ſo empfindſam und ſo eigenlaunig phantaſtiſch wie Werther, aber überſchwenglich iſt er auch. Er lebt nur in träumeriſchen Idealen und hat in ſeinem Innern keine Handhabe für die ſittliche Selbſtbeſchränkung, die für den Menſchen unverbrüchliche Pflicht und Nothwendigkeit iſt. Es iſt der leitende Gedanke des Romans, das reine und wahre Ideal dieſer Selbſtbeſchränkung aus dem dunkel ſtrebenden Bildungsdrang des Helden herauszubilden. Im Werther und im erſten Theil des Fauſt der Idealismus bis zur Einſeitigkeit ſich ſelbſt zerſtörender Phantaſtik, im Taſſo der Sieg des Realismus bis zu verletzender Härte; im Wilhelm Meiſter die Erkenntniß und Verwirklichung des harmoniſch in ſich befriedigten Gleichgewichts. Wilhelm Meiſter's Lehrjahre ſind, nach Schiller's unübertrefflichem Ausdruck, die Bildungsgeſchichte eines Menſchen, der von einem leeren unbeſtimmten Ideal in ein beſtimmtes werkthätiges Leben tritt, ohne die idealiſirende Kraft dabei einzubüßen.

Es heißt ſich die innerſten Bedingungen der Kompoſition zum Bewußtſein bringen, wenn man genau verfolgt, in

welche Lebenskreise Wilhem zu diesem Behuf geführt wird und in welchem folgerichtigen und feinberechneten Stufengang diese einander ablösen.

Das erste Buch enthält die Exposition. Man könnte es das Buch der Ueberschwenglichkeit nennen. Schon als Knabe hatte Wilhelm seine glücklichsten Stunden nur in der selbstgeschaffenen Welt seiner Puppenkomödie verträumt, und dieser idealistische Hang war mit den zunehmenden Jahren nur immer stärker geworden. Alle Ermahnungen blieben fruchtlos. Der Jüngling mag sich nicht einengen in den engen Kreis des kaufmännischen Geschäftslebens, für das ihn sein Vater bestimmt hat; er will überhaupt von der Philisterei beschränkter Häuslichkeit nichts wissen. Er schweift unstet hin und her; sein Ideal winkt ihm nur in Poesie und Schauspiel. Dieses genialisirende Leben findet seine Befriedigung in der Liebe zu Marianne. Sie ist Schauspielerin. Er glaubt den hellen Wink des Schicksals zu verstehen, das ihm durch diese Liebe die Hand reichte, sich aus dem stockenden schleppenden bürgerlichen Leben herauszureißen, aus dem er schon so lange sich zu retten gewünscht hatte. Aber schon naht sich ihm mitten im ersten Vollgefühl seines jungen Glücks die erste Enttäuschung. Von Werner, seinem Jugendfreund, wird ihm ein glänzendes Bild von der Poesie des Handels entfaltet. Und auf einer Reise lernt er Melina kennen, einen Schauspieler, der die prosaische Noth des vagabundirenden Schauspielerlebens in den herbsten Farben schildert, und der froh ist, wenn er seinen Unterhalt in einer kärglichen Schreiberstelle findet. Wie lernt hier Wilhelm das Leben von einer so ganz anderen Seite kennen als er sich bisher in seiner Traumwelt gedacht hatte! Und zuletzt sieht er sich auch von der Geliebten treulos hintergangen; eine ernste Mahnung, wie das von der Weltsitte emancipirte Leben die rächende Nemesis in sich selbst trägt. Geheimnißvoll ragt bereits die räthselhafte Gestalt des Fremden

herein. Es bezeichnet den Grund und den Schluß aller Verwicklungen, die unſerem Helden noch bevorſtehen, wenn der Geheimnißvolle bedeutſam ihm zuruft: »Ich kann mich nur über denjenigen Menſchen freuen, der weiß, was ihm und Anderen nütze iſt und ſeine Willkür zu beſchränken arbeitet. Jeder hat ſein eigen Glück unter den Händen, wie der Künſtler eine rohe Materie, die er zu einer Geſtalt umbilden will. Aber es iſt mit dieſer Kunſt wie mit allen Künſten; nur die Fähigkeit wird uns angeboren, ſie will gelernt und ſorgfältig ausgeübt ſein.«

Iſt das phantaſtiſch Ueberſchwengliche, das einſeitig Innerliche, die Feindſchaft gegen alle feſte und beſtimmt begrenzte Wirklichkeit, das Grundübel, an welchem Wilhelm's Natur krankt, ſo gilt es, dieſe gleißende Phantaſtik in ihrer inneren Hohlheit und Unzulänglichkeit bloßzulegen. Und zwar in ihren verſchiedenen Formen und Spiegelungen. Dies iſt die treibende Idee der Handlung vom zweiten bis zum ſechſten Buch.

Am ungebundenſten tritt dieſe von aller feſten Lebensordnung losgelöſte Phantaſtik im zweiten Buch auf. Es iſt die Romantik des poetiſchen Vagabundenthums.

Wilhelm's Daſein war in der Wurzel getroffen. Er pfercht ſich in das gleichgültige Einerlei des täglichen Geſchäftslebens ein; aber ohne Troſt und ohne Freude. Es iſt nur die dumpfe Entſagung der Verzweiflung, die traurige Weisheit der Noth. Soll er dereinſt mit Freudigkeit in das thätige Leben treten, ſo muß er ſich erſt mit ſeiner bildungsbedürftigen idealen Seite abfinden. Er wird auf eine Geſchäftsreiſe entſendet. Er wird ſogleich dieſem nächſten Zweck ungetreu, ſobald er auf ſeiner Reiſe mit Schauſpielern zuſammentrifft. Nach wie vor lebt die Schauſpielkunſt als das höchſte, als das einzig freie und ideale Leben in ſeiner Seele. Wer wäre nicht hingeriſſen und entzückt von der dichteriſchen Fülle und Lieblichkeit der Schilderungen, in welchen uns zum erſten Mal Laertes und Philine

und der leichtfertige blonde Knabe Friedrich erscheinen; wer wäre nicht auf's tiefste ergriffen von der tief tragischen Kraft und Gewalt, mit welcher sogleich bei dem ersten Eintreten Mignon's und des Harfners die spannende Ahnung erweckt wird, daß diese wunderbaren Gestalten weit über alles gewöhnliche Menschenschicksal hinausragen! Und doch kann über Sinn und Absicht des Dichters kein Zweifel sein. Dieses Absehen von den Gesetzen und Bedingungen des wirklichen Lebens, scheinbar noch so ideal, ist immer gefahrvoll und krankhaft. Philine und Friedrich, von der Natur so liebenswürdig angelegt, vergeuden sich in liederlicher Frivolität; Laertes zeigt, wie selbst ein tüchtiges Naturell, immer nur an die Scheinidealität eines von der Welt ausgeschlossenen Kreises gebunden, zuletzt malcontent wird und zum Philister herabsinkt; Mignon und der Harfner, das ahnen wir, verzehren sich in ihrer dunklen, täglich sich steigernden Gefühlsromantik.

Es ist ein Meistergriff genialster Art, daß uns das dritte Buch auf das Schloß des Grafen führt und jenes Vagabundenthum und die vornehme Welt in den reizvollsten Gegensatz stellt.

Neben jener von der Welt geächteten und verpehmten Idealität erscheint jetzt eine andere Art der Idealität, die nicht von der gesitteten Welt ausgeschlossen ist, sondern recht eigentlich deren höchste Spitze zu sein scheint. Die Schönheit der aristokratischen Umgangsformen, was ist sie anderes als die schöne Darstellung der freien, von aller Enge des Lebens unabhängigen Persönlichkeit? Nur wird leider auch diese Idealität nur in den allerseltensten Fällen wirklich von innerer, in sich harmonischer Bildung getragen. Meist ist sie nur die äußerlich angelernte Idealität der Ceremonie, die Idealität der Etikette. Daher der pedantische Graf mit seiner anspruchsvollen Steifheit und seinem veralteten Allegorienkram, der Baron mit seinem unreifen

Kunſtdilettantismus, die Offiziere, die überall den Schauſpielerinnen nachlaufen, die unwürdigen Zänkereien der Herrſchaften untereinander, die Baroneſſe, die frivol iſt, und die Gräfin, die nur darum rein iſt, weil ihr bisher die Verſuchung gefehlt hat. Wilhelm fühlt es, daß hier in der Stellung etwas liege, das die Erwerbung und den Genuß innerer Bildungsharmonie weſentlich erleichtere; aber er fühlt auch, daß hier nicht ſein ganzes Ideal, die reine Poeſie reinen Menſchenthums, zu finden ſei.

Das vierte und fünfte Buch ſchildert die Bühnenwelt. Iſt in der Wirklichkeit ſelbſt nirgends eine Stätte für ideales Daſein, wo iſt dieſe Stätte, wenn nicht vor Allem in derjenigen Kunſt, welche das volle perſönliche Leben iſt, aber das durch die ſchaffende Kraft des Dichters beſtimmte, das von idealer Schönheit durchgeiſtigte? Mehr noch als früher betrachtet Wilhelm die Schauſpielkunſt als würdigſte Lebensaufgabe; zumal ſeitdem die gewaltige Dichtung Shakeſpeare's, die er auf dem Schloſſe des Grafen durch Jarno's Vermittelung kennen gelernt, all ſein Sinnen und Denken erfüllte.

Wilhelm geht zu Serlo, einem befreundeten Schauſpieldirector. Er tritt auf die Bühne. Aber man ſieht es deutlich, obgleich er ſelbſt darüber im Dunkeln bleibt, ihm iſt die Kunſt nicht Selbſtzweck. Er ſucht in der Kunſt nur Das, was ſeiner Natur gemäß iſt und was er zum Nutzen ſeiner eigenen Bildung verwenden kann. Beſonders in die Betrachtung Hamlet's bohrt er ſich hinein; denn in dieſem findet er ſeine eigene unſtäte, thatfaule, vor der Härte des Lebens zurückſchreckende Schwäche. Aber iſt es denn wahr, daß dieſes Schauſpielerthum jemals für ſeine innere Ausbildung, namentlich für ſeine Charakterbildung, ſo fördernd und fruchtbringend ſein wird? Im Gegentheil; dem Künſtler der Bühne iſt es durch das eigenſte Weſen ſeiner Kunſt unendlich erſchwert, zugleich ein Künſtler ſeines Lebens zu ſein. Das Leben verlangt eine feſte Perſönlich-

keit, einen selbständigen Charakter; die dramatische Darstellung aber verlangt im graden Gegensatz das Verleugnen des eigenen Selbst, die Selbstentäußerung. Zwei verschiedene Erscheinungen sind daher im Schauspielerleben häufig bemerkbar; sie sind vom Dichter mit feinstem Blick herausgegriffen und mit wunderbarster psychologischer Kunst vor Augen gestellt. Entweder der Bühnenkünstler erreicht dies selbstlose Hineinschmiegen in fremde Charaktere; und dann kommt meist das Leben zu kurz. Es ist zwar nur Scherz, wenn es im »Jahrmarktsfest zu Plundersweilen« heißt, daß »es den Charakter verderbe, wenn man Verstellung als Handwerk treibt, in fremde Seelen spricht und schreibt, und wenn man das sehr oft gethan, nehme man auch fremde Gemüthsart an«; aber die Erfahrung zeigt, daß solche Künstler im Leben oft sehr leichtfertig und genußsüchtig sind, und die größten oft grade am meisten. So ist Serlo. Oder der Bühnenkünstler nimmt es umgekehrt mit dem Leben und der eigenen Charaktereigenthümlichkeit ernst und dann stellt er immer nur sich selbst dar. Auf der Bühne trägt ein solcher subjectiver Künstler seine heiligsten und geheimsten Gefühle zur Schau und entweiht sie; im Leben dagegen verfällt er ins Theatralische, in hypochondrische Selbstquälerei und in dieser reibt er sich endlich auf. So ist Aurelie. Hier also ist kein Heil für Wilhelm. »Flieh Jüngling! flieh« ruft ihm der Genius seines Lebens.

Für den heutigen Leser hat dieses scharfe Hervorheben des Schauspielerwesens und dessen breite Ausmalung etwas Befremdendes. Aber in der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts war der fast fieberhafte Drang nach dem Theater ein sehr hervorstechender Zug in der allgemeinen Zeitstimmung. Auf der Bühne wollte man die Poesie der Leidenschaft verwirklichen, deren Verwirklichung das Leben versagte. Es ist wahrscheinlich, daß Goethe einige Motive von Moritz entlehnt hat, der ihm in Rom ein treuer Gefährte gewesen war. Im »Anton Reiser«

(Th. 4, S. 53) heißt es: »Es war kein ächter Beruf, kein reiner Darſtellungstrieb, der ihn (Anton Reiſer) zum Schauſpielweſen zog; denn ihm lag mehr daran, die Scenen des Lebens in ſich als außer ſich darzuſtellen. Um ſeinetwillen wollte er die Lebensſcenen ſpielen; ſie zogen ihn nur an, weil er ſich ſelbſt darin gefiel, nicht weil an ihrer treuen Darſtellung ihm Alles lag. Er täuſchte ſich ſelbſt, indem er das für ächten Kunſttrieb nahm, was blos in den zufälligen Umſtänden ſeines Lebens gegründet war. Hätte er damals das ſichere Kennzeichen ſchon empfunden, und gewußt, daß wer nicht über der Kunſt ſich ſelbſt vergißt, zum Künſtler nicht geboren ſei, wie manche vergebliche Anſtrengung, wie manchen verlorenen Kummer hätte ihm dies erſpart! Allein ſein Schickſal war nun einmal von Kindheit an, die Leiden der Einbildungskraft zu dulden, zwiſchen welcher und ſeinem wirklichen Zuſtande ein immerwährender Mißlaut herrſchte und die ſich für jeden ſchönen Traum nachher mit bitteren Qualen rächte.«

In Wilhelm's Abwendung von der Bühne liegt eine entſcheidende Epoche. Der Grundirrthum ſeines Jünglingslebens, die falſche Idealiſtik, die Phantaſtik, iſt überwunden. Alle Mühe iſt umſonſt, der Begrenztheit des Lebens entfliehen zu wollen. Es dämmert in ihm die Erkenntniß auf, daß Menſchenglück und Menſchenwürde nicht in der Verneinung, ſondern in der richtigen Behandlung und Bewältigung der unüberſpringbaren Wirklichkeit liege, oder, um mit den Worten des Romans ſelbſt zu ſprechen, daß der Menſch nicht eher glücklich ſei, als bis ſein unbedingtes Streben ſich ſelbſt ſeine Begrenzung beſtimme.

Es folgt das ſechſte Buch. Es ſind die Bekenntniſſe der ſchönen Seele. Weil dieſes Buch zunächſt den Verlauf der Ereigniſſe unterbricht und das in ihm aufgeſtellte Charakterbild mit der Geſchichte Wilhelm's unmittelbar nichts zu thun hat, wird es oft und wurde es namentlich bei dem erſten Erſcheinen

des Romans als störendes Einschiebsel, als seltsame und willkürliche Episode betrachtet. Nur die äußerlichste Oberflächlichkeit kann dies Urtheil theilen. Gehören diese Bekenntnisse der schönen Seele nicht zur Einheit der Handlung, so gehören sie doch untrennbar zur Einheit der Idee. Wie Wilhelm durch sein einseitig überschwengliches Phantasieleben zu krankhafter Kunstphantastik gezogen wurde, so giebt es andere Naturen, besonders weibliche, die durch dasselbe einseitig überschwengliche Phantasieleben der religiösen Schwärmerei und Phantastik anheimfallen. Liebend gedachte der Dichter seiner mütterlichen Freundin Fräulein von Klettenberg. Vom Leben abgezogen, rein in sich vergraben, ist diese religiöse Phantastik nichts als gefühlsschwelgerische Selbstbespiegelung, überreizte Empfindelei. Die schöne Seele reibt sich auf, ebenso wie Mignon und Aurelie.

Von jetzt ab betreten wir daher durchaus andere Anschauungen und Ziele.

Die beiden letzten Bücher, das siebente und achte, spielen auf dem Schloß Lothario's. Wir stehen in einem Familienkreis, in dem sich alle Richtungen vereinigen, die bis dahin nur vereinzelt sich geltend gemacht hatten. Die Glieder dieser Familie sind Nachkommen der schönen Seele; sie sind unter deren gemüthserwärmender Einwirkung erzogen und aufgewachsen. Der Oheim besitzt große Kunstsammlungen; seine ganze Umgebung trägt das Gepräge dieses lebendigen Kunstsinnes. Die selbstbewußte Lebensfreiheit, wie sie das Eigenthum der höheren Stände ist, tritt hinzu. Und dieses ideale Walten erscheint hier nicht blos in beschaulicher Ruhe; sondern alle Persönlichkeiten, die diesem Kreise angehören, stehen mitten im Kampfe und in der That des Lebens, die Frauen sowohl wie die Männer. Es sind hier also wieder die höheren Stände; denn diese konnten zu der Zeit, in welcher der Roman geschrieben, fast ausschließlich nur zur Darstellung und zum Genuß höherer Lebenskunst kom-

men. Aber wie ganz anders iſt es hier als dort auf dem Schloſſe des Grafen! Dieſe Menſchen ſind gebildet durch ein vielbewegtes Leben, ſie befriedigen ſich nicht und kokettiren nicht mit eitler Repräſentation, ſie ſtreben eifrig nach Erwerb und praktiſcher Thätigkeit; ſie ringen und forſchen, freilich in Form der damals herrſchenden Geheimbünde, nach den höchſten Lebens- und Bildungsmächten. Wilhelm ſieht hier vor Augen, was er vergeblich ſo lange geſucht hat. Der Bruch mit ſeinem überſchwenglichen empfindungsſeligen Weſen wird immer vollſtändiger; er erkennt die Nothwendigkeit und Bedeutung des feſten, aus ſich herausgehenden, in den Gang der Dinge eingreifenden Lebens. Zu glücklicher Stunde wird ihm ein Sohn überbracht, der ihm als Pfand von Mariannen's Liebe geblieben iſt; erſt durch die Sorge für unſere Kinder lernen wir die Nothwendigkeit des Schaffens nach außen, die Sammlung der Kräfte. Er tritt in das werkthätige Leben zurück, in das einſt von ihm ſo ſehr verachtete.

Alſo jene Zeit, die er auf ſeine innere Bildung verwendete, wäre verloren? Werner zeigt ſich wieder. Was hat Wilhelm für ein ganz anderes freieres Behaben! Wie vortheilhaft ſticht er ab gegen dieſen kargen Geſchäftsphiliſter! In dem köſtlich erfundenen Umſtand, daß der Graf, der nur die äußere Form Beachtende, ihn für einen Lord hält, liegt fein ironiſch das gleiche Urtheil.

Schiller ſchreibt über dieſe wichtige Scene zwiſchen Werner und Wilhelm in einem Briefe an Goethe vom 3. Juli 1796 vortrefflich: »Gar ſehr habe ich mich über Werner's traurige Verwandlung gefreut; er muß endlich ſelber darüber erſtaunen, wie weit er hinter ſeinem Freunde zurückgeblieben iſt. Dieſe Figur iſt auch deswegen ſo wohlthätig für das Ganze, weil ſie den Realismus, zu welchem Sie den Helden des Romans zurückführen, verklärt und veredelt. Jetzt ſteht er in einer ſchönen

menſchlichen Mitte da, gleich weit von der Phantaſterei und Philiſterhaftigkeit, und indem Sie ihn von dem Hang zur erſten ſo glücklich heilen, haben Sie vor der letzteren nicht weniger gewarnt.«

In dieſer neuen, vorwiegend praktiſchen Stimmung glaubt Wilhelm in der hellen und liebenswürdigen, aber ſchwungloſen Haushälternatur Thereſen's ſeine Ergänzung und das Ziel ſeines ſuchenden Bildungsdranges gefunden zu haben. Es iſt eine Verirrung; nur eine neue Einſeitigkeit ſtatt der alten. Dazu hat er zu viel Idealität, zu viel Harmonie und Poeſie in ſich. Natalie, in ihrer reinen und ſicheren Thätigkeit werkthätig und ideal zu gleicher Zeit, und mehr noch als Jene, die ihr den Namen einer ſchönen Seele vorweggenommen hat, in Wahrheit eine ſchöne Seele, iſt in naiv edler Weiblichkeit durch ihre Natur das, was Wilhelm erſt durch langen Kampf ſich hat mühſam erringen müſſen. Sie iſt es wenigſtens ihrem Weſen nach, obgleich der Dichter verſäumt hat, ſie zu feſter Plaſtik herauszugeſtalten. Hier ſieht Wilhelm ſeine innerſte Befriedigung, ſeine Verſöhnung. Auch Natalie liebt ihn. Und dadurch, daß dieſe ihn als Ihresgleichen erkennt und in ihm ihre eigene Seelenharmonie wiederfindet, ſind Wilhelm's Lehrjahre geſchloſſen. Der Schüler iſt zum Meiſter geſprochen.

Es iſt ein feiner und tiefer Zug, daß alle Heirathen, mit denen der Roman ſchließt, ſogenannte Mißheirathen ſind. »Sobald es auf etwas rein Menſchliches ankommt«, ſagt Schiller in einem ſeiner Briefe in Betreff dieſes Zuges, »ſind Geburt und Stand in ihre völlige Nullität zurückzuweiſen; und zwar, wie billig, ohne auch nur ein Wort darüber zu verlieren.« Trotzalledem erſcheinen neben dieſer Verbindung Wilhelm's und Natalien's die Verbindungen Lothario's und Thereſen's, Friedrich's und Philinen's, Jarno's und Lydia's nur als ſehr alltägliche Verhältniſſe. Der Dichter iſt auf's ſorgſamſte bemüht, die

innerſte Weſensgleichheit Wilhelm's und Natalien's recht deutlich vor Augen zu ſtellen. Für Wilhelm iſt dieſes ſich ſelbſt Wiederfinden in der vollendeten Harmonie reiner und idealer Weiblichkeit das letzte Ergebniß und der Abſchluß all ſeiner Kämpfe.

Wilhelm war ausgegangen nach der Schauſpielkunſt und er hat die Lebenskunſt erobert. Er ſuchte die Idealität des ſchönen Scheins und er fand die Idealität der ſchönen Wirklichkeit. Er wollte des Vaters Eſelin ſuchen und er fand ein Königreich.

Nicht eine Verherrlichung ariſtokratiſcher Ausſchließlichkeit oder thatloſen Genußlebens, wie man wohl ſinnlos gemeint hat, iſt dieſe gewaltige Dichtung, ſondern im Gegentheil, nach Friedrich Schlegel's Ausdruck, recht eigentlich ein Roman gegen das Romantiſche, die ernſte Abmahnung von aller Zweckloſigkeit und Schönſeligkeit, die feſte Einfügung ausſchweifender Genialitätsſucht in das Weſen und Walten der feſtgeordneten bürgerlichen Geſellſchaft, die Erziehung zur Arbeit und Werkthätigkeit, freilich nicht zur dumpf banauſiſchen, philiſterhaft verkümmerten, ſondern zur geiſterfüllt menſchenwürdigen, zu der im antiken Sinn freien und edlen.

Hier war es, wo ſpäter die Fortſetzung einſetzte. Schon in einem Briefe Goethe's an Schiller vom 12. Juli 1796 wird ausdrücklich dieſe Fortſetzung in Ausſicht genommen. Die Wanderjahre Wilhelm Meiſter's gehören ebenſo unverbrüchlich zu den Lehrjahren wie der zweite Theil des Fauſt zum erſten. Man muß nicht der Idee entgelten laſſen, was nur die Schuld der ſinkenden Dichterkraft iſt.

Blicken wir zurück auf dieſe reiche und vielgeſtaltige Welt, die wir durchwandert haben!

Es iſt eine überaus bedeutſame Thatſache, daß ſich nirgends auch nur die leiſeſte Spur einer Einwirkung des öffentlichen Lebens, einer Einwirkung von Staat- und Gemein-

wesen findet. Wir sagen dies nicht im Sinn eines Vorwurfs, sondern im Sinn unbefangener geschichtlicher Erkenntniß. Wie Schiller, der höchlich verwundert war, daß das weit ausgreifende Bildungsstreben des Helden in einem Zeitalter, das sich vorzugsweise gern das philosophische nannte, niemals das Bedürfniß nach Philosophie empfinde, sich diese Uebergehung der Philosophie nur aus der Eigenart von Goethe's Naturell erklären konnte, dessen Weite und Sinnenfrische ihm alles speculative Wissen ersetze, so ist diese für uns so auffällige Uebergehung alles öffentlichen Lebens nur der getreue Ausdruck der deutschen Wirklichkeit des achtzehnten Jahrhunderts, die zwar eine überschwellende Fülle von Innerlichkeit und Idealität, aber in ergreifendem Gegensatz kein thätiges und lebendiges Volksthum, zwar eine hohe und große Seele, aber nur einen dürftigen und verkümmerten Körper hatte, und die von Goethe selbst treffend charakterisirt wird, wenn Werner zu Lothario sagt, daß er in seinem ganzen Leben nie an den Staat gedacht habe und Abgaben und Zölle nur bezahle, weil es einmal so hergebracht sei.

Ohne es zu wissen und zu wollen, ist eben jedes Kunstwerk tieferen Gehalts eine monumentale Spiegelung, ein Zeugniß und ein Denkmal der jedesmaligen Zeit- und Weltverhältnisse, aus denen es hervorgegangen.

Der Tiefe der Idee entspricht die Tiefe und Poesie der dichterischen Gestaltung.

Am 7. Januar 1795 schrieb Schiller, nachdem er so eben die beiden ersten Bücher gelesen hatte, an Goethe: »Ich kann das Gefühl, das mich beim Lesen dieser Schrift, und zwar in zunehmendem Grade, je weiter ich darin komme, durchdringt und besitzt, nicht besser als durch eine süße und innige Behaglichkeit, durch ein Gefühl geistiger und leiblicher Gesundheit ausdrücken: ich erkläre mir dieses Wohlsein von der durchgängig

darin herrſchenden Klarheit, Glätte und Durchſichtigkeit, die auch nicht das Geringſte zurückläßt, was das Gemüth unbefriedigt und unruhig läßt, und die Bewegung deſſelben nicht weiter treibt, als nöthig iſt, um ein fröhliches Leben anzufachen und zu erhalten.« Und am 2. Juli 1796, als das Ganze vollendet vor ihm lag, ſetzt Schiller hinzu: »Eine würdige und wahrhaft äſthetiſche Schätzung des ganzen Kunſtwerks iſt eine große Unternehmung. Es gehört zu dem ſchönſten Glück meines Daſeins, daß ich die Vollendung dieſes Productes erlebte, daß ſie noch in die Periode meiner ſtrebenden Kräfte fällt, daß ich aus dieſer reinen Quelle noch ſchöpfen kann. Wie lebhaft habe ich bei dieſer Gelegenheit erfahren, daß das Vortreffliche eine Macht iſt und daß es dem Vortrefflichen gegenüber keine Freiheit giebt als die Liebe. Ich kann Ihnen nicht beſchreiben, wie ſehr mich die Wahrheit, das ſchöne Leben, die einfache Fülle dieſes Werkes bewegte. Ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich wie die Natur, ſo wirkt es und ſo ſteht es da, und Alles, auch das kleinſte Nebenwerk, zeigt die ſchöne Gleichheit des Gemüthes, aus dem Alles gefloſſen iſt.« Dieſelbe reine Hingebung und Bewunderung iſt in den Briefen Schiller's an Körner.

Nur gegen den Schluß, beſonders im letzten Buch, wird die Löſung der vielverſchlungenen Entwicklung überhaſtet. Der ſonſt ſo behaglich umſtändliche und gelaſſene Vortrag wird knapper und ſkizzenhafter; die neu auftretenden Charaktere, ſogar die wichtigſten, wie insbeſondere die hohe Geſtalt Natalien's wird mehr nur angelegt als liebevoll künſtleriſch durchgeführt. Goethe ſelbſt bekennt in einem Briefe vom 13. Auguſt 1796, daß er künftig dieſen letzten Band zu zwei Bänden werde erweitern müſſen, um etwas mehr Proportion in die Ausführung zu bringen; ein Vorſatz, der leider unerfüllt geblieben iſt.

Schiller hat in ſeinen Briefen, auf welche man immer wieder zurückkommen muß, wo es ſich um Wilhelm Meiſter han-

delt, trefflich hervorgehoben, wie glücklich die Wahl des Helden war, insofern in einem solchen Fall überhaupt von bewußter Wahl gesprochen werden darf. Wilhelm's Natur ist nicht eine vordringend handelnde, sich fest aus sich selbst bestimmende, sondern eine wesentlich empfangende, weich bildsame, innerlich grübleriſche. Die Dinge, welche rings um ihn und an ihm geschehen, sind die thätigen Kräfte und Mächte; er selbst ist nur die reine und treue Empfänglichkeit und Bildsamkeit, die die Dinge in sich aufnimmt und auf sich wirken läßt. Allein die Anlage der ganzen vollen Menschennatur oder, um mit dem Roman selbst zu reden, die Vorempfindung der ganzen Welt liegt in ihm, und die treibende Kraft und der innerste Kern seines Wesens ist der dunkle ununterdrückbare Hang, diese Vorempfindung sich zu klarer Erkenntniß und zu voller Bethätigung zu bringen. Daher überall der Ausblick ins Weite und Freie, die ungezwungene Entfaltung eines möglichst allgemeinen und allseitigen Weltbildes; und doch zugleich die feste Sicherung der unerläßlichen künstleriſchen Einheit, die nothwendige Beziehung aller bunten Einzelheiten auf ein letztes entscheidendes Ziel. Am 5. Juli 1796 schreibt Schiller an Goethe: »Kein anderer Charakter hätte sich so gut zu einem Träger der Begebenheiten geschickt, auch wenn ich ganz davon absehe, daß nur an einem solchen Charakter das Problem aufgeworfen und gelöst werden konnte. Sein Hang zum Reflectiren hält den Leser im raschesten Lauf der Handlung still und nöthigt ihn immer vorwärts und rückwärts zu sehen und über Alles, was sich ereignet, zu denken. Er sammelt, so zu sagen, den Geist, den Sinn, den inneren Gehalt von Allem ein, was um ihn herum vorgeht, verwandelt jedes dunkle Gefühl in einen Begriff und Gedanken, spricht jedes Einzelne in einer allgemeinen Formel aus, legt uns von Allem die Bedeutung näher, und, indem er dadurch seinen eigenen Charakter erfüllt, erfüllt

er zugleich auf's vollkommenste den Zweck des Ganzen. In ihm wohnt ein reines und moralisches Bild der Menschheit, an diesem prüft er jede äußere Erscheinung derselben, und indem von der einen Seite die Erfahrung seine schwankenden Ideen mehr bestimmen hilft, berichtigt und ergänzt eben diese Idee, die innere Empfindung, gegenseitig wieder die Erfahrung.« Damit ist freilich nicht ausgeschlossen, daß der Dichter seinem künstlerischen Grundsatz, daß der Held des Romans im Gegensatz zum selbstthätig handelnden Helden des Dramas eine vorwiegend passive, von außen bestimmbare Natur sein müsse, eine unleugbar allzugroße Ausdehnung gegeben hat. Hier besonders rächt es sich, daß die Schlußkapitel, welche die erlangte Meisterschaft des Lehrlings darzustellen und zu beweisen hatten, nicht zum vollen Austrag gekommen sind. Auch Schiller tadelte diesen empfindlichen Mangel an Selbständigkeit. Offenbar hat Goethe diesen Tadel vor Augen, wenn er Jarno zu Wilhelm sagen läßt: »Sie sind verdrießlich und bitter, das ist schön und gut; wenn Sie nur einmal recht böse werden, so wird es noch besser sein.« Ein nachträglicher Strich; wohl bedacht, aber in dieser Vereinzelung wirkungslos.

Und ein Meistergriff höchster Art, wie er nur dem gewaltigsten Dichtergeist aufgehen und gelingen kann, ist die großartige Kunst, wie der Dichter es verstanden hat, diese Dichtung, die so ganz und gar auf dem Boden der unmittelbarsten Gegenwart und Wirklichkeit steht, nichtsdestoweniger mit der ergreifendsten Spannung und Erschütterung des Wunderbaren und über das gewöhnliche Menschendasein Hinausragenden zu durchziehen und zu durchglühen, ohne doch einen Augenblick die Grenze des rein Menschlichen und in sich Möglichen zu überschreiten. Einerseits geschieht dies durch die geheimnißvolle Führung Wilhelm's durch einen verborgenen, dem Freimaurer- und Illuminatenthum nachgebildeten Erziehungsorden, die die

Phantasie erregt und anreizt, und die doch zugleich ein so wesentlicher Zug der geschilderten Zeit ist, daß sie die Wahrheit und Lebendigkeit des Zeitbildes nur steigert und vervollständigt. Und andererseits und zwar ganz vornehmlich geschieht es durch die wundersam mächtigen Gestalten Mignon's und des Harfners. Keine Literatur der Welt hat etwas aufzuweisen, was mit der tief seelenvollen und doch fest plastischen Art dieser Gestalten auch nur entfernt vergleichbar wäre. Es ist bemerkenswerth, daß, während Goethe doch sonst in seinen Briefen und Selbstbekenntnissen an Mittheilungen über den Ursprung seiner dichterischen Charaktere nicht karg ist, über den Ursprung Mignon's und des Harfners keinerlei Auskunft vorliegt. Aechte Poesie der Romantik; unaufgeschlossene Innerlichkeit, die fast nur die elementare Sprache der Geberde und des musikalischen Gesangs kennt; ganz Sehnsucht, ganz Schmerz, fremdartig und räthselhaft, und doch, wenn wir dann die Vergangenheit dieser Gestalten erfahren, psychologisch folgerichtig und in sich nothwendig. Mochte es zunächst das äußere Romanbedürfniß sein, das den Dichter zu diesen tief erschütternden Erfindungen führte; die Idee selbst wird durch sie vertieft. Der Roman weist in diesen Gestalten ahnungsvoll über sich selbst hinaus. Ueber uns und um uns der helle und warme Sonnenschein des ernst erstrebten und endlich glücklich erreichten höchsten Bildungsideals; und zugleich das im Walten der Natur Unergründliche und Unberechenbare, die dämonische Nachtseite, die unentrinnbare Tragik.

Wie oft wird von der landläufigen Schulrhetorik das Wort Quinctilian's wiederholt, daß man einen Jeden darnach beurtheilen könne, inwieweit ihm Cicero gefalle! Auf Goethe und insbesondere auf Wilhelm Meister's Lehrjahre angewendet, wird dieses schönrednerische Wort eine tiefe geschichtliche Wahrheit. Wilhelm Meister's Lehrjahre empfindet und versteht nur, wer

ſelbſt die trübe Wirrniß des modernen Bildungslebens in ſich durchlebt und durchkämpft und zuletzt den ſicheren Port reiner und harmoniſcher Daſeinsbefriedigung gefunden hat.

Schiller ſchreibt am 19. Juni 1795 an Goethe: »Ich möchte mit Dem nicht gut Freund ſein, der dieſen Roman nicht zu ſchätzen wüßte.«

Drittes Kapitel.

Schiller's geschichtliche und philosophische Studien.

1.

Die geschichtlichen Werke und die Hinwendung zu den Alten.

Im Juli 1787 war Schiller von Dresden nach Weimar übergesiedelt.

Es war ein schwerer Entschluß, von Körner zu scheiden; aber dem rastlos Strebenden erschien dieser Entschluß als unbedingte Nothwendigkeit. Allerlei äußere Umstände hatten dabei eingewirkt. Nach Weimar zog ihn die Erinnerung an Charlotte von Kalb, deren Bild durch den unglücklichen Ausgang einer leidenschaftlichen Neigung, welche ihn in Dresden eine Zeitlang umstrickt hatte, nur um so strahlender wieder in seiner Seele erwacht war. Nach Weimar zog ihn besonders auch das sehnliche Verlangen nach einer gesicherten Lebensstellung, die er dort um so leichter erringen zu können hoffte, je huldvoller der Herzog bereits vor Jahren bei erster flüchtiger Begegnung sich gegen ihn bezeugt hatte. Allein der letzte ausschlaggebende Grund lag doch vor Allem in Schiller's innerer Bildungsgeschichte. Je tiefer die Geistesrevolution war, die sich in Schiller vorbereitete, um so unabweislicher drängte es ihn nach größeren Verhältnissen

und nach einem neuen anregenden Verkehr, in welchem er nicht immer blos der Gebende, sondern auch der Empfangende sei. Noch am 9. März 1789 schreibt Schiller an Körner, daß, so schmerzlich er die Glückseligkeit ihres ruhigen Zusammenlebens misse, ihn dieser Schritt der Trennung doch niemals gereuen werde; das innere Leben seines Geistes sei die einzige Angelegenheit, die er auch der Freundschaft nicht zum Opfer bringen dürfe.

Wir treten in die zweite Entwicklungsepoche Schiller's.

Schiller war jetzt achtundzwanzig Jahre alt. Das jugendliche Ungestüm lag hinter ihm. Der Dichter des Don Carlos suchte das Ideal nicht mehr wie der Dichter der Räuber in der phantastischen Verneinung und Ueberspringung der Wirklichkeit, sondern in deren menschenwürdiger Erfüllung und Umbildung. Die Phantasie, die einst so ungebärdige, hatte ihre unverbrüchlichen Schranken erkannt und begann, um Schiller's eigenen Ausdruck in einem seiner Briefe an Baggesen (vgl. J. Baggesen's Briefwechsel mit K. L. Reinhold. Bd. 1, S. 426) beizubehalten, mit der Vernunft ein zartes und ewiges Band zu knüpfen. Der trübe Weltschmerz der Sturm- und Drangperiode hatte sich zum warmen Herzensbedürfniß nach einer schönen und veredelten Humanität geklärt.

Als Schiller im Spätherbst 1787 Bauerbach wiederbesucht hatte, meldete er an Körner: »Ich war wieder in der Gegend, wo ich von 82 bis 83 als ein Einsiedler lebte. Damals war ich noch nicht in der Welt gewesen; ich stand, so zu sagen, schwindelnd an ihrer Schwelle und meine Phantasie hatte ganz erstaunlich viel zu thun. Jetzt nach fünf Jahren kam ich wieder, nicht ohne mannichfache Erfahrungen über Menschen, Verhältnisse und mich. Jene Magie war wie weggeblasen. Ich fühlte nichts. Keiner von allen Plätzen, die ehemals meine Einsamkeit interessant machten, sagte mir jetzt etwas. Alles

hatte seine Sprache an mich verloren. An dieser Verwandlung sah ich, daß eine große Veränderung mit mir selbst vorgegangen war. Und mußte sie nicht? Wie viele neue Gefühle, Schicksale und Situationen lagen nicht in diesem Zwischenraum. Eure Erscheinung, unsere ganze Freundschaft, ganz Mannheim mit seinen Freuden und Leiden, Charlotte, Weimar, eine ganz neue Epoche meines Denkens!«

Und Alles vereinigte sich, diese tiefgreifende Wandlung Schiller's zu nähren und zu vollenden. Es kam die Liebe zu Charlotte von Lengefeld und die tiefe innige Freundschaft zu deren Schwester Caroline. Schon von dem ersten idyllischen Zusammenleben in Volkstädt und Rudolstadt im Sommer 1788 meldet Caroline von Wolzogen (Th. 1, S. 271), Schiller sei ruhiger und klarer geworden, seine Erscheinung wie sein Wesen anmuthiger, sein Geist den phantastischen Ansichten des Lebens, die er bis dahin nicht ganz verbannen konnte, abgeneigter. Und Schiller selbst rühmt an Körner (Bd. 1, S. 354), obgleich er diesem seine neu aufkeimende Liebe sorgsam verhehlte, dieser Sommeraufenthalt habe ihn sich selbst wiedergegeben und auf sein ganzes inneres Wesen den wohlthätigsten Einfluß geübt. Die aufreibende und ungesunde Leidenschaft zu Charlotte von Kalb erlosch. »Alle romantischen Luftschlösser«, schreibt Schiller am 9. März 1789 an Körner, »fallen ein; und nur, was wahr und natürlich ist, bleibt stehen.« Die Berufung nach Jena zu einer Professur, welche er im Mai 1789 antrat, wenn auch zunächst nur neue Sorge und Arbeitslast bringend, gab das schmerzlich entbehrte Gefühl fester Einfügung in den Gang und die Verhältnisse bürgerlicher Ordnung. Zuletzt nach gar manchen bangen Zweifeln und Kämpfen als krönender Schlußstein die lang ersehnte Verheirathung. Sanfte Befriedigung und die Freude harmonischen Gleichgewichts spricht aus allen Briefen Schiller's aus dieser Zeit. Und dieses Gefühl ruhigen stillinni-

gen Glücks wuchs und erfüllte sich mit jedem Jahr immer tiefer und tiefer, obgleich, wie wir jetzt wissen, diese Ehe anfänglich ein sehr bedenkliches Wagniß war, da auch die Zuneigung Schiller's zu seiner Schwägerin sehr nahe an Liebe greuzte.

Dergestalt war Schiller unter der Macht dieser bedeutenden Eindrücke und Ereignisse allmälich seinen früheren Stimmungen entfremdet, daß selbst die gewaltige Conception des Geisterſehers, die ursprünglich bestimmt war, die im Don Carlos fallengelassene Polemik gegen die schleichenden Umtriebe des Jesuitismus wiederaufzunehmen, nur mit Unluſt ausgeführt und zuletzt mit unverdienter Mißachtung mitten in der Ausführung bei Seite geschoben wurde.

Wer sich mit der Welt versöhnen will, muß sie verstehen und begreifen lernen. Es war daher das ganz natürliche und innerlich nothwendige Ergebniß dieser durchgreifenden Siuneswandlung, daß für die nächste Zeit in Schiller das dichterische Schaffen sehr ernster und umfangreicher wissenschaftlicher Beschäftigung Platz machte, und daß auch dies dichterische Schaffen selbst, insoweit es zur That kam oder auf künftige That sann, sich durchaus andere Aufgaben und Ziele stellte.

Schiller stand jetzt ungefähr in derselben Lage, in welcher Goethe um das Jahr 1780 gestanden hatte. Welche überraschende Gleichheit in der Bildungsgeschichte unserer beiden Dichterheroen! Und doch zugleich welche tief bedeutsame Verschiedenheit! Als Goethe aus den Irrungen und Ueberschwenglichkeiten der Sturm- und Drangperiode heraustrat, wendete er sich in innerer Nöthigung und Wahlverwandtschaft zur Erforschung der stillen Vernunſt und Gesetzmäßigkeit des Naturlebens. Schiller, der selbst einmal seinen Gegensatz gegen Goethe am treffendsten ausspricht, wenn er in einem Briefe an Körner (Bd. 2, S. 207) hervorhebt, daß, was Goethe aus der Sinnenwelt hole, er feinerseits aus der Seele zu holen suche, ergriff mit wärmster Be-

geisterung das Studium der Geschichte. So ironisch leichtfertig Schiller zuweilen von diesem Studium spricht, zumal Körner gegenüber, der den Freund nur höchst ungern der Dichtung untreu werden sah und ihn unablässig zu dieser zurückrief, er ist sich immer freudig bewußt gewesen, wie sehr es nicht blos seine Ideen erweitere, sondern sein ganzes Wesen umbilde und vertiefe. Schon am 15. April 1786, als zum ersten Mal Pläne eingehenderen geschichtlichen Studiums in ihm auftauchten, schrieb er an Körner: »Ich fühle es schmerzlich, daß ich noch so erstaunlich viel lernen muß, säen muß, um zu ernten. Im besten Erdreich wird der Dornstrauch keine Pfirsiche tragen, aber ebensowenig kann der Pfirsichbaum in einer leeren Erde gedeihen. Unsere Seelen sind nur Destillationsgefäße; Elemente müssen ihnen Stoff zutragen, um in vollen saftigen Blättern ihn auszuschwellen. Täglich wird mir die Geschichte theurer. Ich habe diese Woche eine Geschichte des dreißigjährigen Krieges gelesen und mein Kopf ist mir noch ganz warm davon. Ich wollte, daß ich zehn Jahre hintereinander nichts als Geschichte studirt hätte. Ich glaube, ich würde ein ganz anderer Kerl sein. Meinst Du, daß ich es noch werde nachholen können?« Und je mehr sich Schiller von der Erkenntniß durchdrang, daß das vernunftgemäße Ideal der menschheitlichen Entwicklung nicht über und außer der geschichtlichen Wirklichkeit liege, sondern vielmehr deren Grundlage und, wenn auch nur langsam fortschreitend und mannichfach getrübt, deren unleugbare treibende Kraft sei, und je mehr in Schiller noch die Gewohnheit fortlebte, seinen Blick vor Allem auf die großen öffentlichen Fragen des Staats und der Gesellschaft zu richten, ein um so drängenderes Bedürfniß war es für ihn, diese Voraussetzung der in der Geschichte waltenden Vernunft sich zu lebendiger Anschauung und zum klar durchgebildeten wissenschaftlichen Begriff zu erheben. Behielt auch Schiller stets im Auge, daß das Schicksal ihn zum Dichter gemacht, und daß, wenn er es auch

wolle, er von dieſer Beſtimmung ſich nie weit verlieren könne, ſo fühlte und wußte er doch, daß dieſe zweite Jugend erneuten Dichterlebens ihm erſt dann wiederkehre, wenn ſich die heiß erſehnte Verſöhnung zwiſchen Ideal und Wirklichkeit in ihm in Wahrheit vollzogen und vollendet habe. Ja zuweilen meinte er ſogar, dem Geſchichtsſchreiber näher zu ſtehen als dem Dichter, Montesquieu näher als Sophokles.

Volle fünf Jahre lebte Schiller faſt ganz ausſchließlich in dieſer geſchichtlichen Welt. Mit dem fruchtbarſten Erfolg ſowohl für die Wiſſenſchaft wie für ſeine eigene Bildung.

Es war die fleißigſte Zeit ſeines Lebens. Oft arbeitete er vierzehn Stunden des Tages; der hauptſächlichſte Grund ſeines ſpäteren Siechthums.

Als Schiller ſich zu dem Studium der Geſchichte wendete, war die moderne Geſchichtswiſſenſchaft noch in ihrem erſten Werden. Eine feſte Methode der Forſchung gab es nicht, die archivaliſchen Quellen waren noch überall unzugänglich. Von Muſtern geſchichtlicher Darſtellung kannte Schiller unter den Alten nur Plutarch, unter den Neueren nur Robertſon, Voltaire und Montesquieu; erſt nachdem die Geſchichte des Abfalls der Niederlande längſt vollendet war, im Februar 1789 lernte er auch Gibbon kennen. Kein Wunder daher, daß Schiller in ſeiner Behandlungsweiſe von den mannichfachſten Schwankungen hin und her getrieben wird und zuweilen Aeußerungen thut, die den Gegnern und Verächtern ſeiner Geſchichtsſchreibung die willkommenſten Waffen bieten. Man erſchrickt, wenn er am 7. Januar 1788 an Körner ſchreibt, allerdings ſei die Geſchichte willkürlich, voll Lücken und oft ſehr unfruchtbar, aber eben das Willkürliche könne einen philoſophiſchen Geiſt reizen, ſie zu beherrſchen, und das Leere und Unfruchtbare könne einen ſchöpferiſchen Kopf herausfordern, ſie zu befruchten und auf dieſes Gerippe Nerven und Muskeln zu tragen; es komme darauf an, die Geſchichte aus einer

trockenen Wissenschaft in eine reizende zu verwandeln und da Genüsse hinzustreuen, wo man meist nur Mühe zu finden gewohnt sei; und man erschrickt noch mehr, wenn ihn Körner wiederholt ermahnt, der geschichtlichen Genauigkeit ja nicht zu viel dichterische Schönheiten aufzuopfern. Dennoch faßt Schiller das Ziel und die Aufgabe ächter Geschichtsschreibung sogleich vom höchsten Standpunkt. Ein Brief an Körner vom 26. März 1789 enthält die wichtige Stelle: »Eigentlich sollten Kirchengeschichte, Geschichte der Philosophie, Geschichte der Kunst, Geschichte der Sitten und Geschichte des Handels mit der politischen in Eins zusammengefaßt werden, und dieses erst kann Universalhistorie sein.« Und in einem anderen Briefe vom 13. October desselben Jahres heißt es: »Wir Neueren haben ein Interesse in unserer Gewalt, das kein Grieche und kein Römer gekannt hat und dem das vaterländische Interesse bei weitem nicht beikommt. Das letzte ist überhaupt nur für unreife Nationen wichtig, für die Jugend der Welt. Ein ganz anderes Interesse ist es, jede merkwürdige Begebenheit, die mit Menschen vorging, dem Menschen wichtig darzustellen. Es ist ein armseliges kleinliches Ideal für eine einzige Nation zu schreiben; einem philosophischen Geiste ist diese Grenze durchaus unerträglich. Dieser kann bei einer so wandelbaren, zufälligen und willkürlichen Form der Menschheit, bei einem Fragmente — und was ist die wichtigste Nation anderes? — nicht stillestehen. Er kann sich nicht weiter dafür erwärmen als soweit ihm diese Nation oder Nationalbegebenheit als Bedingung für den Fortschritt der Gattung wichtig ist. Ist eine Geschichte, von welcher Nation und Zeit sie auch sei, dieser Anwendung fähig, kann sie an die Gattung angeschlossen werden, so hat sie alle Erfordernisse, unter der Hand des Philosophen interessant zu werden.« Dieses goldene Wort, das beschränkter Dünkel unter dem heiligen Namen des Patriotismus herb zu verketzern pflegt, was ist es als die unbestreitbare Einsicht, welche

die Seele aller neueren Geschichtsschreibung ist, daß, seitdem wir die Enge des Alterthums überwunden haben, nach welcher sich jedes einzelne Volk als das allein auserwählte, alle übrigen Völker aber als unebenbürtige Barbaren betrachtete, auch die Geschichte nicht mehr blos die Geschichte dieses oder jenes bestimmten einzelnen Volkes, sondern die Entwicklungsgeschichte der gesammten Menschheit, die Geschichte des Menschen im fortschreitenden Bewußtsein seiner staatlichen und sittlichen Freiheit sein muß?

Zur Geschichte des Abfalls der Niederlande war Schiller durch die Welt des Don Carlos geführt worden. Das vorliegende Bruchstück, der Anfang eines ursprünglich auf sechs Bände berechneten Werkes, war die Hauptthätigkeit des ersten Jahres in Weimar; es wurde im Juli 1788 zu Volkstädt beendet. An Größe der Auffassung und an frischer dramatischer Bewegtheit der Darstellung ist es unzweifelhaft die vorzüglichste geschichtsschreiberische Leistung Schiller's.

Der Grundgedanke ist das leuchtende Ideal der in den großen Völkerkämpfen zu verwirklichenden politischen und religiösen Freiheit. Der hohe Geist Marquis Posa's umschwebt uns überall. Die von der Zuchtruthe des Despotismus bedrückten Niederländer erhoben sich, den Herrn beider Indien an das Naturrecht zu mahnen. Sogleich die Einleitung zeichnet dies hehre Thema mit den erhebenden Worten: »Wenn die schimmernden Thaten der Ruhmsucht von einer verderblichen Herrschbegierde auf unsere Bewunderung Anspruch machen, wie viel mehr eine Begebenheit, wo die bedrängte Menschheit um ihre edelsten Rechte ringt, wo mit der guten Sache ungewöhnliche Kräfte sich paaren, und die Hilfsmittel entschlossener Verzweiflung über die furchtbaren Künste der Tyrannei in ungleichem Wettkampfe siegen. Groß und beruhigend ist der Gedanke, daß gegen die trotzigen Anmaßungen der Fürstengewalt endlich noch

eine Hilfe vorhanden ist, daß ihre berechnetsten Plane an der menschlichen Freiheit zu Schanden werden, daß ein herzhafter Widerstand auch den gestreckten Arm eines Despoten beugen, heldenmüthige Beharrung seine schrecklichen Hilfsquellen endlich erschöpfen kann.« Und eine später ausgemerzte Stelle dieser Einleitung setzt hinzu: »Die Kraft, womit das niederländische Volk handelte, ist unter uns nicht verschwunden; der glückliche Erfolg, der sein Wagstück krönte, ist auch uns nicht versagt, wenn die Zeitläufte wiederkehren und ähnliche Anlässe uns zu ähnlichen Thaten rufen.«

Weil Schiller selbst einmal scherzt, er werde immer eine schlechte Quelle für einen künftigen Geschichtsforscher sein, der das Unglück habe, sich an ihn zu wenden, so hat man unbedenklich den Vorwurf des Charlatanismus erhoben. Thatsache ist, daß Schiller die damals genützbaren Quellen nicht nur mit Fleiß, sondern auch mit der sorgfältigsten und umsichtigsten Kritik benützt hat; vgl. K. Tomaschek: Schiller in seinem Verhältniß zur Wissenschaft. 1862. S. 75 ff. Alle neueren Darsteller der niederländischen Revolution, Groen van Prinsterer, Altmeyer, Motley, Juste und Prescott, obgleich auf unendlich reichere Stofffülle gestützt, sprechen von Schiller insgesammt nur mit der einstimmigsten Achtung und Anerkennung. Die Betrachtung Wilhelm von Oranien's ist jetzt eine wesentlich andere geworden, wir durchschauen jetzt seine zweizüngige Selbstsucht; fast in allen anderen Dingen aber bestehen die Grundanschauungen Schiller's noch zu Recht. Ja Schiller gebührt der Ruhm, zuerst die Bedeutung Granvella's als des Trägers der Gegenreformation und die treibenden geheimen Beweggründe der niederländischen Adelsverschwörung in das richtige Licht gestellt zu haben.

Dazu die Kunst der geschichtlichen Darstellung! Welche feine psychologische Charakteristik Philipp's und der Herzogin Margaretha von Parma, Oranien's und Egmont's, Granvella's und

Viglius', welche packende Kraft und Macht in der Erzählung der Maſſenkämpfe, vor Allem der Bilderſtürmerei! Welche ſcharfe dramatiſche Gegenſätzlichkeit in der Gruppirung der Thatſachen, in der Schilderung der kämpfenden Parteien und Staatsgewalten! Es iſt wahr geworden, was Schiller in der Einleitung verſpricht, daß die Geſchichte von einer verwandten Kunſt etwas borgen kann, ohne deswegen nothwendig zum Roman zu werden; es iſt wahr geworden, was Schiller am 12. Februar 1788 an ſeinen Freund Körner ſchrieb, die Geſchichte wurde unter ſeiner Feder, was ſie bisher, wenigſtens in Deutſchland, noch nicht geweſen. Dabei möchte man freilich hie und da die Schreibart einfacher wünſchen. Schiller ſelbſt hatte von dieſem Fehler das klarſte Bewußtſein, und er kämpfte unaufhörlich, ſich, wie er ſich ausdrückt, der poetiſchen Diction zu entwöhnen. Einfachheit, ſagt er am 6. März 1788 in einem Briefe an Körner, iſt die Frucht der Reife, und ich fühle, daß ich ihr ſchon ſehr viel näher gerückt bin als in vorigen Jahren.

Am ſchwächſten ſind die geſchichtlichen Abhandlungen, welche aus Schiller's akademiſchen Vorleſungen entſtanden. Im Drang, die Geſammtgeſchichte vorzutragen und doch ohne die erforderlichen Vorkenntniſſe zu ſo gewagtem Beginnen, verfällt Schiller der ſogenannten Philoſophie der Geſchichte und ſucht durch allgemeine Betrachtungen und willkürliche Conſtructionen zu erreichen, was zum Theil überhaupt unerforſchbar iſt, jedenfalls aber nur die epigrammatiſche Zuſammenfaſſung der ausgedehnteſten Einzelforſchungen ſein kann. Den erſten Anſtoß zu ſolcher Behandlungsweiſe hatte Schiller, wie aus einem Brief an Körner vom 29. Auguſt 1787 hervorgeht, durch die auf eine philoſophiſche Durchdringung des geſchichtlichen Stoffs abzielenden Abhandlungen Kant's erhalten; und dieſe Thatſache iſt auch inſofern von Bedeutung, als Kant hier zum erſten Mal auf

Schiller den merkbarsten Einfluß ausübt. Zu diesem Anstoß war dann das Vorbild Montesquieu's getreten, von welchem Schiller (vgl. Schiller und Lotte. S. 158 ff.) rühmt, daß er es trefflich verstehe, die Resultate vieler Lectüre und eines philosophischen Denkens in kurze geistreiche Reflexionen von Gehalt zusammenzudrängen und diese auf feste allgemeine Principien zurückzuführen. Schiller aber ist seinen Meistern weder an wissenschaftlicher Vorsicht noch an wissenschaftlicher Gründlichkeit gleichgekommen.

Sichtlich ist die berühmte Jenaer Antrittsrede »Was heißt und zu welchem Ende studirt man Universalgeschichte?« Kant's »Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht« nachgebildet; aber trotz des stolzen Schwunges dieser Rede, welcher noch heut jeden Leser unwiderstehlich mit sich fortreißt, muß man es sagen, daß sie die Gedanken Kant's, die noch aus der Schule Iselin's stammten und von Herder's tieferer Fassung längst überholt waren, übertreibt und verzerrt und daß sie nicht wenig dazu beigetragen hat, für die Geschichtsbetrachtung Maßstäbe und Gesichtspunkte geltend zu machen, von welchen sich die ächte wissenschaftliche Geschichtsauffassung ebenso freizuhalten hat wie die ächte Naturforschung von den Phantastereien der Naturphilosophie. Kant war von dem Satz ausgegangen, man könne die Geschichte der Menschengattung im Großen als die Vollziehung eines verborgenen Plans der Natur ansehen, um eine innerlich und zu diesem Zweck auch äußerlich vollkommene Staatsverfassung zu Stande zu bringen, als den einzigen Zustand, in welchem sie alle ihre Anlagen in der Menschheit völlig entwickeln kann; und Kant hatte hinzugefügt, daß er zwar mit dieser Idee einer Weltgeschichte, die gewissermaßen einen Leitfaden a priori habe, die Bearbeitung der eigentlichen blos empirisch abgefaßten Historie nicht verdrängen wolle, daß es aber für einen philosophischen Kopf, der übrigens sehr

geſchichtskundig ſein müßte, immerhin ein lohnendes Ziel ſei, an der Hand dieſes Leitfadens ein ſonſt planloſes Aggregat menſchlicher Handlungen, wenigſtens im Großen, als ein Syſtem darzuſtellen. Schiller macht die Anwendung. Schiller fühlt ſich als dieſen philoſophiſchen Kopf, der berufen iſt, dieſes Aggregat zum Syſtem, die zerſtreuten Bruchſtücke durch künſtliche Bindungsglieder zum vernunftmäßig zuſammenhängenden Ganzen zu erheben. »Nicht lange«, heißt es in dieſer Rede, »kann ſich der philoſophiſche Geiſt bei dem Stoff der Weltgeſchichte verweilen, ſo wird ein neuer Trieb in ihm geſchäftig werden, der nach Uebereinſtimmung ſtrebt. Je öfter und mit je glücklicherem Erfolg er den Verſuch erneuert, das Vergangene mit dem Gegenwärtigen zu verknüpfen, deſto mehr wird er geneigt, was er als Urſache und Wirkung ineinandergreifen ſieht, als Mittel und Abſicht zu verbinden. Eine Erſcheinung nach der anderen fängt an, ſich dem blinden Ungefähr der geſetzloſen Freiheit zu entziehen und ſich einem übereinſtimmenden Ganzen, das freilich nur in ſeiner Vorſtellung vorhanden iſt, als ein paſſendes Glied anzureihen. Bald fällt es ihm ſchwer, ſich zu überreden, daß dieſe Folge von Erſcheinungen, die in ſeiner Vorſtellung ſo viel Regelmäßigkeit und Abſicht annahm, dieſe Eigenſchaften in der Wirklichkeit verleugne; es fällt ihm ſchwer, wieder unter die blinde Herrſchaft der Nothwendigkeit zu geben, was unter dem geliehenen Lichte des Verſtandes angefangen hatte, eine ſo heitere Geſtalt zu gewinnen. Er nimmt alſo dieſe Harmonie aus ſich ſelbſt heraus und verpflanzt ſie außer ſich in die Ordnung der Dinge, d. h. er bringt einen vernünftigen Zweck in den Gang der Welt und ein teleologiſches Princip in die Weltgeſchichte. Mit dieſem durchwandert er ſie noch einmal, und hält es prüfend gegen jede Erſcheinung, welche dieſer große Schauplatz ihm bietet. Er ſieht es durch tauſend beſtimmende Facta beſtätigt und durch eben ſo viele andere widerlegt; aber ſo lange

in der Reihe der Weltveränderungen noch so wichtige Bindungsglieder fehlen, so lange das Schicksal über so viele Begebenheiten den letzten Aufschluß noch zurückhält, erklärt er die Frage für unentschieden, und diejenige Meinung siegt, welche dem Verstand die höhere Befriedigung und dem Herzen die größere Glückseligkeit anzubieten hat«. Wie ganz anders Herder, der immer und immer wieder betont, daß jedes Volk und jedes Zeitalter seinen Mittelpunkt in sich selbst habe wie jede Kugel ihren Schwerpunkt, daß im ganzen Reich Gottes kein Ding allein Mittel, sondern Alles Mittel und Zweck zugleich sei, und daß die Entwicklung der Menschheit lediglich darin bestehe, daß ganz nach der Analogie der Natur Glied sich an Glied schließe, die Gegenwart auf dem Grund der Vergangenheit, die Zukunft auf dem Grund der Gegenwart, wenn auch oft unter den gewaltsamsten Unterbrechungen und Erschwerungen, naturgemäß fortbaue, selbständig und selbstschöpferisch!

Und noch weniger befriedigend als diese Antrittsrede sind die Abhandlungen über die erste Menschengesellschaft, über die Sendung Moses' und über die Gesetzgebung Lykurg's und Solon's. Die erste Abhandlung schließt sich an Kant's Abhandlung über »den muthmaßlichen Anfang der Menschengeschichte«, verquickt mit einigen Reminiscenzen aus Rousseau; die zweite Abhandlung schließt sich, wie Schiller am Schluß selbst angiebt, an die von Reinhold unter dem Namen Decius herausgegebene freimaurerische Schrift »Die hebräischen Mysterien oder die älteste religiöse Freimaurerei«; die dritte Abhandlung ist nicht, wie man (vgl. L. Herrig's Archiv für das Studium der neueren Sprachen. 1863. Bd. 33, S. 165 ff.) neuerdings geltend machen wollte, der Prorectoratsrede eines früheren Lehrers Schiller's, sondern den Reisen des jungen Anacharsis von Barthelemy entlehnt, und zwar so sehr, daß die Insel Salamis mit staunenswerthester Unbefangenheit ohne Weiteres Salamine genannt

wird. Flüchtig zusammengeraffte Studien, die der bedrängte Docent vielleicht seinen Zuhörern gegenüber verantworten konnte, deren schleunige Drucklegung aber nur aus der peinlichen Manuscriptnoth des Herausgebers der Thalia zu erklären ist.

Bald aber kehrte Schiller wieder auf festen thatsächlichen Boden und zu eigenen selbständigen Studien zurück.

Nach dem Vorbild der in London erscheinenden Collection universelle des Mémoires, particuliers, relatifs à l'histoire de France unternahm Schiller 1789 die Uebersetzung und Bearbeitung geschichtlicher Memoiren; mit dem erweiterten Plan, sich auf alle Schriften dieser Gattung, gleichviel welche Geschichte sie betreffen und in welcher Sprache sie abgefaßt sein mögen, auszudehnen und die einzelnen Stücke zu näherem Verständniß mit universalgeschichtlichen Zeitgemälden zu begleiten. Es ist bekannt, wie wichtig und fruchtbar dieses Unternehmen war; auch nachdem sich Schiller längst von ihm zurückgezogen hatte, wurde es von Paulus und Woltmann fortgesetzt, von 1790 bis 1806 wuchs es zu dreiunddreißig Bänden an. Zum ersten Mal trat Schiller auf diesen Anlaß in das Mittelalter, aus dessen Geschichte er im Winter 89 bis 90 auch den Stoff seiner akademischen Vorlesung wählte, und er erfaßte es sogleich mit einem so hohem und freiem Sinn, daß er unter den Ersten genannt werden muß, welche eine gerechtere Würdigung des Mittelalters eingeleitet haben. Aus den Briefen Schiller's an Körner und an seine Schwägerin ist ersichtlich, wie großen Werth er auf die im October 1789 geschriebene »Universalhistorische Uebersicht« legt, die jetzt in den gesammelten Schriften den Titel »Ueber Völkerwanderung, Kreuzzüge und Mittelalter« führt. Mit vollem Recht; denn obgleich auch hier wieder der vorwaltend teleologische Gesichtspunkt stört, als sei das Mittelalter wesentlich nur das nothwendige Mittel des Ueberganges von der Nationalbeschränktheit des Alterthums zu der Erfassung und Verwirklichung des modernen

Ideals allgemeiner Menschenfreiheit, so sind doch die Grundzüge der mittelalterlichen Entwicklung, die Macht der Hierarchie und der Lehnsverfassung, die Erschütterung der päpstlichen Obergewalt durch das Scheitern der Kreuzzüge, das allmähliche Emporkommen des Bürgerthums, mit einem geschichtlichen Scharfblick geschildert, der Vieles, was erst die neuste Forschung gefunden hat, bereits genial ahnte, und den man erst in seiner vollen Größe schätzen lernt, wenn man Robertson's Einleitung zur Geschichte Karl's V. vergleicht. Und noch bedeutender ist die 1790 geschriebene »Universalhistorische Uebersicht der merkwürdigsten Staatsbegebenheiten zu den Zeiten Kaisers Friedrich's I.«, die freilich nur ein Bruchstück geblieben ist, das im Widerspruch mit seinem Titel das Zeitalter von Lothar bis zur Wahl Konrad's des Hohenstaufen behandelt. Otto von Freising war sein Führer, offenbar wirkte auch Gibbon ein. Die kraftvoll dramatische Schilderung der normannischen Eroberungen gehört zum Größten, was Schiller geschrieben hat. Am tiefsten aber wurde Schiller trotzalledem von den großen Bewegungen des Reformationszeitalters gefesselt; sind sie doch der Anfang und die Grundlage aller Fragen und Bestrebungen, die den heutigen Weltzustand hervorgerufen haben und ihn noch fortwährend bedingen. Die Herausgabe der Denkwürdigkeiten Sully's führte Schiller wieder zu dieser reichbewegten Welt. Die betreffenden Einleitungen, von Schiller später unter dem Gesammttitel »Geschichte der Unruhen in Frankreich, welche der Regierung Heinrich's IV. vorangingen, bis zum Tode Karl's IX.« zusammengefaßt, sind ein vollendetes Meisterwerk. Auf Grund eines verhältnißmäßig sehr ausgedehnten Quellenstudiums ist hier die Vermischung und Wechselwirkung der religiösen und politischen Kämpfe weit schärfer hervorgehoben als es in der Geschichte des Abfalls der Niederlande und in der Geschichte des dreißigjährigen Krieges geschehen, und es zeigt sich eine Einsicht in die Na-

tur und Bedeutung der maßgebenden Ereigniſſe und Perſönlichkeiten, die wahrhaft bewunderungswürdig iſt. Und der Tiefe der Auffaſſung entſpricht die Kunſt der Darſtellung. Treffend ſagt Tomaſchek (a. a. O. S. 101): »Mit der Regierung Franz I. eröffnet Schiller die gediegene Abhandlung und ſchließt ſie mit der Geſchichte der Bartholomäusnacht, deren Andenken wie ein rächendes Geſpenſt den jungen König Karl bis zum Tode verfolgt. In der ganzen Erzählung ſehen wir einen außerordentlichen Fortſchritt im Vergleich zum Abfall der Niederlande. Ohne daß an der Lebendigkeit der Schilderung etwas aufgegeben wäre, fließt die Erzählung in einer ruhigen Glätte dahin, bei welcher das Intereſſe äußerſt geſpannt bleibt; auch bei Dem, der längſt jedes Ereigniß kennt, das er nun zu erwarten hat. Wie ſich die Parteien geſtalten und verfolgen, wie ſich vom Frieden von Amboiſe an, der mit Recht nach den Angaben de Thou's dargeſtellt und aufgefaßt iſt, die ganze Handlung ſchon zu dem gewaltſamen Abſchluß vorbereitet, den ſie dann in jener gräßlichen Kataſtrophe erhält, iſt mit einer Meiſterſchaft vergegenwärtigt, die es auffallend macht, daß dieſe Abhandlung bisher ſo wenig Beachtung fand. Es mag erwähnenswerth ſein, daß Schiller den Zeitpunkt des Beginns der kirchlichen Reaction in Frankreich auf das Ereigniß ſetzt, wo Heinrich II. die proteſtantiſchen Mitglieder des Parlamentes aufheben und gegen ſie den Prozeß einleiten läßt; auch Ranke findet, daß dieſe Gewaltmaßregel den Wendepunkt in der Geſchichte des franzöſiſchen Proteſtantismus bezeichnet. Ebenſo kann man bei Schiller's Darſtellung der Bartholomäusnacht es nicht für ungerechtfertigt halten, wenn die Hauptverantwortlichkeit auf den Hof ſelbſt und auf Katharina von Medici fällt. Es iſt gegenwärtig außer Zweifel, daß der König Karl an dem Blutbad des 24. Auguſt 1572 ſo gut wie ohne Schuld iſt und daß nur die unbedingte Auctorität, welche Katharina über ihren Sohn übte, ihn zu den

Maßregeln veranlaßte, deren Tragweite ihm unbekannt war. Mit richtigem Instinct hat Schiller in dieser Auffassungsweise sich an Anquetil angelehnt, der die ganze dämonische Gewalt dieser Frau zuerst in ihr rechtes Licht stellte. Etwas Gleiches wie diese Abhandlung hat Schiller in der Geschichte nicht wieder geleistet; sie bezeichnet den Höhepunkt seiner historiographischen Thätigkeit. Historische Unbefangenheit, vereint mit gediegener lebendiger Darstellung, hebt sie weit über ähnliche Arbeiten der Zeit empor.«

Zuletzt die Geschichte des dreißigjährigen Krieges, 1790—92. Obgleich zunächst auf die Anregung eines befreundeten Buchhändlers hervorgegangen, ist dieses Werk doch aus dem Tiefsten von Schiller's geschichtlichen Ideen gegriffen, ja es ist der Abschluß derselben. Schon seit 1786 lag ihm der Stoff am Herzen.

Gar Vieles in diesem berühmten Geschichtswerk hält nicht mehr Probe. Die Quellenstudien sind grade hier sehr dürftig und flüchtig; Khevenhiller's Annalen sind die fast ausschließliche Grundlage. Und auch die Grundanschauung selbst ist eine zu enge; der große deutsche Krieg wird einseitig nur unter dem Gesichtspunkt des Religionskrieges behandelt. Die tief eingreifende und entscheidende allgemeine europäische Verwicklung, die Coalition gegen die Uebermacht des Hauses Oestreich-Spanien, die dem religiösen Kampf auf's innigste verflochten ist und denselben oft aufs wunderlichste durchkreuzt, die nicht blos die protestantischen Reichsfürsten, sondern auch die katholische Liga auf dem Kurfürstentag von Regensburg gegen den Kaiser stellte, die das französisch-schwedische Bündniß herbeiführte, ja sogar bei Gelegenheit der wichtigen mantuanischen Erbfolgefrage Papst Urban VIII., wenn nicht unmittelbar, so doch mittelbar die Unternehmungen Richelieu's und des Schwedenkönigs begünstigen ließ, wird nicht genugsam hervorgehoben. Sie erscheint nur episo-

disch; nicht, was sie thatsächlich war, als die eigentlich treibende Kraft der Ereignisse und Charaktere. Die Folgen dieser Einseitigkeit sind nicht ausgeblieben. Gustav Adolf, der gekommen war, den Kaiser von der Ostsee fernzuhalten, sich der Küstenländer zu bemächtigen, und, als das Glück günstig war, daran dachte, die Reichsgewalt umzugestalten, vielleicht sogar an sich zu ziehen, wird in hergebrachter Weise noch durchaus als frommer protestantischer Glaubensheld dargestellt; und erst nachträglich wird erwähnt, daß der Held, der bei Lützen sank, nicht mehr der Wohlthäter Deutschlands war, sondern daß der größte Dienst, den er der Freiheit des deutschen Reichs noch erweisen konnte, in seinem Sterben lag. Ja der ganze ungeheure Krieg erscheint, nach der Beseitigung Tilly's, fast nur wie ein riesiger Zweikampf zwischen den beiden größten Helden des Jahrhunderts, zwischen Gustav Adolf und Wallenstein, und die Theilnahme des Erzählers sowohl wie des Lesers erlahmt, sobald diese Helden von der Bühne abtreten, während doch in Wahrheit der Krieg erst in seinem letzten Jahrzehnt in die Phasen trat, welche für die spätere Entwicklung der allgemeinen Weltverhältnisse am entscheidendsten wurden. Alles geht mehr auf scharf zugespitzte dramatische Lebendigkeit als auf strenge geschichtliche Treue, mehr auf ein mächtiges Pracht- und Schaustück als auf die mit dem Griffel eines Tacitus zu entwerfende Zeichnung und Ausmalung der entsetzlichen Schmach und Erniedrigung Deutschlands. Wer aber möchte gleichwohl dieses gewaltige Werk missen? Die Schwächen der Forschung sind leicht durchschaubar, an Kunst der Darstellung hat sich Schiller den größten Meistern aller Zeiten angereiht.

Als sich im Juni 1791 die glücklicherweise falsche Nachricht von Schiller's Tode verbreitete, schrieb Baggesen an Reinhold (Briefwechsel. Bd. 1, S. 50): »Daß der Schauspieldichter in ihm gestorben ist, kann ich vielleicht vergessen lernen; aber daß

Deutschlands erster und vielleicht aller Künftigen erster Geschichtsschreiber nicht mehr ist, das werde ich nie, nie verbluten.«

Und wäre Schiller's Verdienst um die Geschichte kein anderes als daß er in Deutschland der Erste war, welcher die Geschichte aus einer Schulsache zu einer lebendigen Volkssache machte, der Ton, in welchem Niebuhr und Gervinus von seiner Geschichtsschreibung sprechen, wäre gerichtet.

Schiller selbst ging aus diesen geschichtlichen Studien als ein durchaus Anderer hervor.

Durch die Geschichte ist Schiller vollends von Rousseau erlöst worden. Sein ganzes Denken und Empfinden wurde gegenständlicher, thatsächlicher.

Und vom ersten Anbeginn verknüpfte sich mit dem geschichtlichen Studium Schiller's noch ein anderes, sehr gewichtiges neues Bildungselement.

Je reiner und heller allmälich das vernunftgemäße Menschheitsideal in ihm aufleuchtete, um so wahlverwandter fühlte auch er sich, wie wenige Jahre vorher Goethe unter der Obmacht derselben Stimmungen, von der reinen und schönen Menschlichkeit der Poesie der Griechen ergriffen.

Voß mit seiner Homerübersetzung hatte ihm eine völlig neue Welt erschlossen. In einem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 26. October 1795 bestätigt Schiller ausdrücklich, daß er in dem entscheidenden Alter, in welchem die Gemüthsform meist für das ganze Leben bestimmt wird, im Alter von dem vierzehnten bis zum vierundzwanzigsten Jahr, sich ausschließend nur aus modernen Quellen genährt, die griechische Literatur völlig verabsäumt und selbst aus dem Lateinischen nur sehr sparsam geschöpft hatte.

Wer denkt nicht an jene wunderbare Elegie von den Göttern Griechenlands, die im März 1788 mitten unter den Vorarbeiten seiner niederländischen Geschichte entstand und die die

überwältigende Macht dieser neuen Eindrücke mit so tief ergreifender Empfindung ausspricht?

Caroline von Wolzogen und die Briefe Schiller's an Körner erzählen uns, wie er während seines Sommeraufenthalts in Rudolstadt mit den geliebten Frauen am Abend den ganzen Homer las, die Odyssee in der Uebersetzung von Voß, die Ilias in einer prosaischen Uebersetzung, und wie sie von Homer sodann zu den griechischen Tragikern übergingen, die sie sich zunächst freilich nur in der verzopften französischen Bearbeitung Brumoy's zu eigen machen konnten. »Es war uns«, sagt Caroline von Wolzogen (Th. 1, S. 270), »als rieselte ein neuer Lebensquell um uns her; diese große Darstellung der Menschheit in ihrer Allgemeinheit und ewigen Naturwahrheit ergriff uns im tiefsten Innern.« Auf den Wunsch der Geliebten übersetzte Schiller die Iphigenie von Aulis und einzelne Scenen der Phönicierinnen, und um dieselbe Zeit trug er sich auch mit einer Uebersetzung des Agamemnon von Aeschylus; denn dieses Stück, schreibt er an seine Braut (Schiller und Lotte. S. 160), sei eines der schönsten, die je aus einem Dichterkopf hervorgegangen.

Schiller war von diesen Eindrücken so in's innerste Mark getroffen, daß er sich vornahm, in den nächsten zwei Jahren keinen modernen Schriftsteller mehr zu lesen; nur so könne er seinen durch Spitzfindigkeit, Künstlichkeit und Witzelei von der wahren Einfachheit entfernten Geschmack reinigen; nur so könne er hoffen, sich in den Geist der Griechen und deren hoheitsvollen Stil unvermerkt einzuleben.

Beide Richtungen, das Studium der Geschichte und das Studium der griechischen Dichtung, durchdrangen sich in Schiller zu tief innerlicher Einheit und Wechselwirkung.

Nicht mehr das Naturevangelium Rousseau's, sondern durch Bildung geläuterte Natur. Das Urbild und das Vorbild dieser

wiedergeborenen und erhöhten Natur aber ist das kunstverklärte Griechenthum.

Tief und begeistert, wenn auch zu gedankenmäßig lehrhaft giebt dieser Anschauung das tiefsinnige Gedicht »Die Künstler« Ausdruck. Bereits im Sommer 1788 zu Rudolstadt begonnen, wurde es am 4. Februar 1789 vollendet. Schiller selbst sagt wiederholt, daß es aus dem Innersten seines Wesens gequollen. Wie die Kunst die erste Führerin der Menschheit ist und die sittliche und wissenschaftliche Kultur vorbereitet, so ist auch die Kunst allein, obgleich der Denker jetzt »trunken von siegrufenden Päanen, mit rascher Hand schon nach der Krone greift«, der Menschheit volle Entfaltung und Vollendung; der Menschheit Ideal ist erst erreicht, wenn sittliche und wissenschaftliche Kultur wieder volle Schönheit sind. Das vollendete Leben ist selbst wieder Kunstwerk. Den Künstlern ruft das Gedicht zu:

„Mit Euch, des Frühlings erster Pflanze,
Begann die seelenbildende Natur;
Mit Euch, dem freud'gen Erntekranze
Schließt die vollendende Natur.

— — —

Der Schätze, die der Denker aufgehäufet,
Wird er in Euren Armen erst sich freun,
Wenn seine Wissenschaft, der Schönheit zugereifet,
Zum Kunstwerk wird geadelt sein.

— — — —

Der Menschheit Würde ist in Eure Hand gegeben,
Bewahret sie!
Sie sinkt mit Euch! Mit Euch wird sie sich heben.

— — —

Fern dämmre schon in Eurem Spiegel
Das kommende Jahrhundert auf."

Die Herbigkeit der im Winter 1790 geschriebenen Recension über Bürger's Gedichte ist nur zu verstehen, wenn man sie mit den in den Künstlern ausgesprochenen Ideen und Forderungen

zusammenhält. Die Dichtung, heißt es auch hier, soll aus der modernen Zersplitterung und Zerstückelung der Seelenkräfte gleichsam den ganzen Menschen in uns wiederherstellen, der Dichter soll mit seiner idealisirenden Kunst aus dem Jahrhundert selbst ein Muster für das Jahrhundert erschaffen.

Es ist eine wichtige Thatsache, daß Schiller auch im Jahr 1793, als er behufs erneuter Herausgabe an die Durchsicht seiner Gedichte ging, wie er an Körner (Bd. 3, S. 106) schreibt, zwar nicht mehr mit allen Einzelheiten, namentlich nicht mehr mit dem Gange des Gedichts, aber doch durchaus noch mit dem Grundgedanken einverstanden ist.

Alle späteren Ideen Schiller's liegen in diesem Gedicht im Keime. Seine gesammte Thätigkeit in den nächstfolgenden Jahren war wesentlich darauf gerichtet, diese neue Anschauungsweise in ihrer ganzen und vollen Tragweite auszugestalten. Nach der sittlichen Seite sowohl wie nach der künstlerischen.

Nach der sittlichen Seite bedurfte es von diesem Standpunkt aus der gründlichsten Auseinandersetzung mit Kant, dessen Philosophie alle Gemüther beherrschte. Auch Schiller wurde, sobald er diese Philosophie kennen lernte, ihr begeisterter Schüler und Anhänger; aber von ihrer sinnenfeindlichen Sittenlehre sah er sich durch eine himmelweite Kluft getrennt.

Hier liegt der Grund und der Zweck der philosophischen Abhandlungen Schiller's; fast alle gehen auf die Ergänzung und schöpferische Fortbildung der Kant'schen Sittenlehre.

Und nach der künstlerischen Seite bedurfte es von diesem Standpunkt aus der gründlichsten Auseinandersetzung mit den dichterischen Zeitrichtungen, mit seiner eigenen Vergangenheit und mit den bestimmt ins Auge zu fassenden Zielen seiner dereinstigen neuen dichterischen Zukunft. Was sich bereits im Don Carlos ankündigte, das Absehen von dem ausschließlichen Muster Shakespeare's, das hatte sich unter der Gewalt der griechischen

Dichter, insbesondere der griechischen Tragiker, nur um so tiefer vollzogen. »Ehe ich«, schreibt Schiller in einem Briefe an Körner vom 26. November 1790, »der griechischen Tragödie durchaus mächtig bin und meine dunklen Ahnungen von Regel und Kunst in klare Begriffe verwandelt habe, lasse ich mich auf keine dramatische Ausarbeitung ein.« In einem anderen Briefe vom 24. October 1791 setzt Schiller hinzu: »Ueberhaupt und vorzüglich strebe ich durch die Uebersetzungen der tragischen Dichter nach dem griechischen Stil, was Du auch dagegen magst auf dem Herzen haben.«

Grund und Zweck der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung ist es, zu erörtern, wie und inwieweit der moderne Dichter neben dem alten bestehen könne. Und dieses Thema wich fortan nicht mehr aus seiner Seele.

Nur wer keinen Begriff hat von dem tiefen Gedankenleben Schiller's, kann Schiller's geschichtliche und philosophische Epoche beklagen. Schiller wäre niemals dieser volle und große Mensch, niemals dieser volle und große Dichter geworden, hätte er diese schweren und langen und nach der Natur seines Geistes unerläßlichen Bildungskämpfe nicht voll und ganz ausgekämpft.

Am 2. Februar 1789 schrieb Schiller an Körner: »Das ist richtig, daß diese Diversion, besonders wenn sie einige Jahre dauert, einen sehr merklichen Einfluß auf meine erste dramatische Arbeit haben wird und, wie ich doch immer hoffe, einen glücklichen. Was ich auf meine einmal vorhandene Anlage und Fertigkeit Fremdes und Neues pfropfen mag, so wird sie immer ihr Recht behaupten; in anderen Sachen werde ich nur soweit glücklich sein, als sie mit jener Anlage in Verbindung stehen; und Alles wird mich am Ende wieder darauf zurückführen. In acht Jahren wollen wir einander wieder daran erinnern.« Der Erfolg hat gezeigt, wie tiefblickend Schiller die Bedürfnisse seines Entwicklungsganges erkannte und beurtheilte.

2.

Die philoſophiſchen Abhandlungen und die philoſophirenden Gedichte.

Schiller war ganz und gar von ſeinen geſchichtlichen Arbeiten umdrängt, als er am 16. Mai 1790 an Körner meldete, daß die alte Luſt zum Philoſophiren wieder in ihm erwacht ſei. Er wollte ſich die aus den griechiſchen Dichtern neugewonnenen Kunſtanſchauungen zu feſtem Bewußtſein bringen. Neben ſeiner Vorleſung über Univerſalgeſchichte las er daher in dieſem Sommer zugleich eine äſthetiſche Vorleſung über Theorie der Tragödie.

Zunächſt allerdings war auch jetzt noch ſein Philoſophiren ein durchaus dilettantiſches. Er ſetzte einen Stolz darein, keinen anderen Philoſophen zu Rath zu ziehen; er meinte um ſo ſicherer neue äſthetiſche Principien finden zu können, je mehr er ſich einzig und allein an ſeine tragiſchen Muſter halte.

Bald aber erfolgte in dieſen philoſophiſchen Studien Schiller's eine ſehr bedeutende Wendung.

Es iſt der Vortheil kleiner Univerſitätsſtädte, daß willkürliche wiſſenſchaftliche Abſchließung in ihnen eine Unmöglichkeit iſt. Auf allen Straßen Jenas hörte Schiller von nichts als von Kant'ſcher Philoſophie reden; mit Reinhold, dem begeiſterten Apoſtel Kant's, war er, wenn auch nicht durch Freundſchaft, ſo doch durch den unausgeſetzteſten täglichen Verkehr verbunden. Wir wiſſen, welchen wichtigen Einfluß die kleinen geſchichtsphiloſophiſchen Schriften Kant's bereits auf Schiller's Jenaer Antrittsrede und auf ſeine erſten geſchichtlichen Vorleſungen geübt hatten. Und nun war in demſelben Jahr 1790, da Schiller über einer neuen Aeſthetik ſann, auch Kant's Aeſthetik, die Kritik

der Urtheilskraft, erſchienen, und hatte ſogleich die lebhafteſte Theilnahme Aller auf ſich gezogen, ſelbſt Goethe's, der ſich grundſätzlich von der neuen Philoſophie fern hielt. Wie alſo hätte Schiller dieſem mächtigen Anreiz auf die Dauer widerſtehen können? Zumal als ihm durch die ſchwere verhängnißvolle Krankheit, die ihn im Anfang des Jahres 1791 überfiel und an den Rand des Grabes brachte, längere Enthaltung von aller ſelbſtſchöpferiſchen Thätigkeit zur unabweislichſten Nothwendigkeit wurde? Am 3. März 1791 (vgl. C. v. Wolzogen: Leben Schiller's. Th. 2, S. 79) ſchreibt Schiller an Körner: »Du erräthſt wohl nicht, was ich jetzt leſe und ſtudire? Nichts Schlechteres als Kant. Seine Kritik der Urtheilskraft, die ich mir ſelbſt angeſchafft habe, reißt mich hin durch ihren neuen lichtvollen geiſtreichen Inhalt und hat mir das größte Verlangen beigebracht, mich nach und nach in ſeine Philoſophie hineinzuarbeiten. Bei meiner geringen Bekanntſchaft mit philoſophiſchen Syſtemen würde mir die Kritik der reinen Vernunft und würden mir ſelbſt einige Reinhold'ſche Schriften für jetzt noch zu ſchwer ſein und zu viel Zeit wegnehmen. Weil ich aber über Aeſthetik ſchon viel nachgedacht habe und empiriſch noch mehr darin bewandert bin, ſo komme ich in der Kritik der Urtheilskraft weit leichter fort und lerne gelegentlich viele Kant'ſche Vorſtellungsarten kennen, weil er ſich in dieſem Werke darauf bezieht und viele Ideen aus der Kritik der Vernunft in der Kritik der Urtheilskraft anwendet. Kurz, ich ahne, daß Kant für mich kein ſo unüberſteiglicher Berg iſt und ich werde mich gewiß noch genauer mit ihm einlaſſen.« Die Gunſt der Umſtände begünſtigte dieſe Beſtrebungen. Durch die hochherzige Gabe des Herzogs von Auguſtenburg, jährlich tauſend Thaler auf drei Jahre, wurde Schiller in den Stand geſetzt, wie er am 13. December 1791 im erſten Gefühl ſeiner Freude ſchreibt, endlich einmal unabhängig von Nahrungsſorgen ganz den Entwürfen ſeines Geiſtes zu leben, zu lernen und zu

ſammeln und für die Ewigkeit zu arbeiten. Dieſe Muße gehörte faſt ausſchließlich dem hingebendſten Studium Kant's. Seitdem war Schiller einer der begeiſtertſten und, wie es bei ſeiner gewaltigen Schaffenskraft nicht anders ſein konnte, einer der wirkſamſten Kantianer.

Alles, was Schiller nach dieſer Zeit Philoſophiſches geſchrieben hat, ſteht daher mit der Lehre Kant's in der engſten Verbindung, wenn auch vielfach den Meiſter bekämpfend und ihn ſelbſtändig fortbildend.

Schon im December 1791, unter den erſten Eindrücken der neuen Kant'ſchen Anregungen, ſchrieb Schiller die Aufſätze »Ueber den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden« und »Ueber die tragiſche Kunſt.« Es ſind unfertige Aphorismen aus den zuerſt von Kant unabhängig entworfenen Collegienheften, nur nachträglich mit einigen Kant'ſchen Anſchauungen und Ausdrucksweiſen verbrämt. Selbſtſchöpferiſch innerhalb ſeines neuen Standpunktes wurde Schiller erſt, nachdem er im September 1792 die Geſchichte des dreißigjährigen Krieges beendigt hatte.

Jetzt aber begann für Schiller eine Zeit der raſcheſten und glänzendſten wiſſenſchaftlichen Fortſchritte und Eroberungen.

Vorerſt war es die Grundlage aller Aeſthetik, die wiſſenſchaftliche Begriffsbeſtimmung der Schönheit ſelbſt, welcher Schiller ſein ganzes Sinnen und Denken zuwendete.

Kant's Schönheitsbegriff hatte eine ſehr empfindliche Lücke. Es iſt das Verdienſt Körner's, von Anbeginn Schiller auf dieſelbe aufmerkſam gemacht zu haben. Als Schiller am 3. März 1791 ihm ſein Studium der Kritik der Urtheilskraft gemeldet hatte, antwortete ihm Körner am 13. März: »Kant ſpricht blos von der Wirkung der Schönheit auf das Subject; die Verſchiedenheit ſchöner und häßlicher Objecte, die in den Objecten ſelbſt liegt, unterſucht er nicht. Daß dieſe Unterſuchung fruchtlos

sein würde, behauptet er ohne Beweis, und es fragt sich, ob dieser Stein der Weisen nicht noch zu finden wäre.« Diese Worte zündeten in Schiller um so tiefer, da er in seinem Gedicht von den Künstlern bereits selbst überall von einer solchen in den Dingen selbst liegenden Schönheit ausgegangen war, ja, wenn er dort den Künstlergeist einen heiteren Geist nannte, »der die Nothwendigkeit mit Grazie umzogen«, im Grunde bereits die Lösung des Räthsels ausgesprochen hatte. Schiller ruhte und rastete nicht, die Lücke Kant's auszufüllen, d. h. nach dem in den Dingen selbst liegenden unterscheidenden Merkmal und Gesetz des Schönen zu suchen. Er suchte nicht vergeblich. Bereits im Mai 1792, bei einem Besuch in Dresden, konnte Schiller seinem Freund Körner Briefe über die Grundlagen der Aesthetik ankündigen. Im Winter 1792—93 las er ein Privatissimum über dasselbe Thema. Es ist eine der unverlierbarsten Thaten Schiller's, der Erste gewesen zu sein, welcher den unerläßlichen und doch von der Wissenschaft bisher so arg vernachlässigten Grundbegriff der Schönheit zu voller wissenschaftlicher Klarheit und Bestimmtheit erhob.

Die beabsichtigte Ausführung eines philosophischen Gesprächs »Kallias oder über die Schönheit«, welches diesen Grundbegriff entwickeln und in seiner vollen Bedeutung und Tragweite systematisch darlegen sollte, ist leider unterblieben. Aber wenigstens über diesen Grundbegriff selbst haben wir durch die eingehenden Briefe Schiller's an Körner hinreichenden Einblick.

Es ist der Begriff der organischen Selbstgestaltung, der Begriff der freien Selbstbestimmung, der Freiheit und Autonomie in der Erscheinung. Besonders die Briefe vom 8. und 18. Februar 1793 sind für die Geschichte der Aesthetik von unvergänglichem Werth. »Es ist gewiß«, sagt Schiller, »von einem sterblichen Menschen kein größeres Wort noch gesprochen worden als dieses Kant'sche, das zugleich der Inhalt seiner ganzen Philo-

sophie ist: Bestimme Dich aus Dir selbst; sowie das in der theoretischen Philosophie: Die Natur steht unter dem Verstandesgesetze. Diese große Idee der Selbstbestimmung strahlt uns aus gewissen Erscheinungen der Natur zurück und diese nennen wir Schönheit.« Die Freiheit in der Erscheinung ist also nichts anderes als die Selbstbestimmung an einem Dinge, insofern sie sich in der Anschauung offenbart. Sobald wir ein Ding ästhetisch beurtheilen, wollen wir blos wissen, ob es das, was es ist, durch sich selbst sei. Nicht zwar, als ob Zweckmäßigkeit und Regelmäßigkeit an sich mit der Schönheit unverträglich wären, jedes schöne Product muß sich vielmehr Regeln unterwerfen; sondern darum, weil der augenfällige und bemerkte Einfluß eines Zweckes und einer Regel sich als Zwang ankündigt und Heteronomie für das Object bei sich führt. Das schöne Product darf und muß sogar regelmäßig sein; aber es muß regelfrei erscheinen.« Schiller giebt diesem Begriff die mannichfachsten, oft glücklichsten Bezeichnungen. In einem Briefe vom 23. Februar 1793 nennt er die Schönheit das innere Princip der Existenz an einem Dinge zugleich als Grund seiner Form betrachtet, die innere Nothwendigkeit der Form, eine Regel, die von dem Dinge selbst zugleich befolgt und gegeben ist, durch sich selbst gebändigte Kraft, Beschränkung aus Kraft. Und es ist schlagend, wenn Schiller sodann mit unmittelbarer Bezugnahme auf Kant sagt, daß kein Zweifel obwalten könne, daß dieser Begriff eine völlig objective Beschaffenheit der Dinge selbst sei; der Unterschied zwischen zwei Naturwesen, von denen das eine ganz Form sei und eine vollständige Herrschaft der lebendigen Kraft über die Masse zeige, das andere aber von seiner Masse unterjocht worden, bleibe übrig auch nach völliger Hinwegdenkung des beurtheilenden Subjects.

Folgerichtig mußte nun dieser wichtige Begriff der in sich organischen Schönheit durch alle Hauptgebiete der verschieden-

artigen Schönheitserscheinungen einheitlich durchgeführt werden. Schiller sah darin recht eigentlich die Probe der Richtigkeit, daß dieser Begriff die Aesthetik der Sitte und des Lebens und die Aesthetik der Kunst zugleich umfasse. Nichtsdestoweniger ließ Schiller, um sich nicht allzulange von seinem inneren Dichterberuf zu entfernen, diesen weitaussehenden Plan eines vollständigen Systems fallen und zerstreute die gewonnenen Studienblätter in einzelne Abhandlungen.

Man hätte meinen sollen, daß, war nun einmal nach Aufgebung des Ganzen zwischen der Aesthetik der Sitte und des Lebens und zwischen der Aesthetik der Kunst zu wählen, die Aesthetik der Kunst dem Dichter unendlich näher liegen mußte. Und in der That hatte Schiller diese Aufgabe scharf ins Auge gefaßt. Emsig sieht er sich in dieser Zeit nach Büchern über bildende Kunst und Musik um. Die Bemerkungen, welche Schiller in jenen Briefen an Körner von seinem neuen Gesichtspunkt aus über künstlerische Technik und über Stil und Manier macht, sind äußerst fein und scharfsinnig und verdienen noch heut die sorgsamste Beachtung. Um so überraschender ist es, daß Schiller gleichwohl den entgegengesetzten Weg einschlug und sich vorzugsweise auf die Erforschung und Darlegung der Gesetze der Aesthetik der Sitte beschränkte.

Auf's offenkundigste zeigt sich, daß es für jetzt noch weit mehr sittliche als künstlerische Fragen und Anliegen waren, welche Schiller zunächst auf dem Herzen lagen. Noch war Schiller viel zu sehr mit der Entwicklung seines inneren Menschen beschäftigt, als daß er schon jetzt Drang und Zeit gehabt hätte für eine künstlerische Stillehre, wie ein so großes Muster in Lessing's Laokoon vorlag und wie sie später Schiller selbst in seinem Briefwechsel mit Goethe für die Forderungen und Gesetze der epischen und dramatischen Dichtart so geistvoll erfaßte. Wie schon das Lehrgedicht von den Künstlern vor Allem vom Leben selbst Schönheit und künstlerische Verklärung verlangt

hatte, so fragte Schiller auch jetzt, wie er sich in einem Briefe vom 10. December 1793 an Körner ausdrückt, vor Allem nach dem Einfluß des Schönen und des Geschmacks auf den Menschen und die Gesellschaft.

Und zwar um so angelegentlicher, je mehr ihm grade hier Kant's Anschauung widerstrebte.

Die Widerlegung und Fortbildung der Kant'schen Aesthetik wurde ihm eine Widerlegung und Fortbildung der Kant'schen Sittenlehre.

Sein Kampf ging gegen Kant's starres Pflichtgebot und dessen grämliche Abweisung aller sinnlichen Neigungen und Antriebe. Wie in Luther, meinte Schiller (vgl. Briefwechsel mit Goethe. Bd. 2, S. 167), so sei auch in Kant Etwas, was an einen Mönch erinnere, der sich zwar sein Kloster geöffnet habe, aber die Spuren desselben nicht ganz vertilgen könne.

In den Briefen an Körner ist dieses Thema klar ausgesprochen. »Offenbar«, schreibt Schiller am 19. Februar 1793, »hat die Gewalt, welche die praktische Vernunft bei moralischen Willensbestimmungen gegen unsere Triebe ausübt, etwas Beleidigendes und Peinliches. Wir wollen nun einmal nirgends Zwang sehen, auch nicht, wenn die Vernunft selbst ihn ausübt; auch die Freiheit der Natur wollen wir respectirt wissen, weil wir jedes Wesen in der ästhetischen Beurtheilung als einen Selbstzweck betrachten und es uns, denen Freiheit das Höchste ist, ekelt und empört, daß etwas dem anderen aufgeopfert werde und zum Mittel dienen soll. Daher kann eine moralische Handlung niemals schön sein, wenn wir der Operation zusehen, wodurch sie der Sinnlichkeit abgeängstigt wird. Unsere sinnliche Natur muß also im Moralischen frei erscheinen, obgleich sie es nicht wirklich ist, und es muß das Ansehen haben, als wenn die Natur blos den Auftrag unserer Triebe vollführte,

indem sie sich den Trieben grade entgegen unter die Herrschaft des reinen Willens beugt.« Nicht starre Sittlichkeit, sondern sittliche Schönheit ist, um mit Schiller's eigenen Worten zu sprechen, das Maximum der Charaktervollkommenheit eines Menschen, denn diese tritt nur alsdann ein, wenn ihm die Pflicht zur Natur geworden ist.

Ihre ausführliche und endgiltige Darlegung aber fand diese Anschauung Schiller's in der klassischen Abhandlung über Anmuth und Würde, welche im Mai 1793 entstand.

Es ist die unzweifelhaft wichtigste Urkunde für die Beurtheilung von Schiller's sittlichem Lebensideal.

Bedeutsam beginnt diese Abhandlung mit der Hinweisung auf eine griechische Mythe. Wir stehen hier überall auf ächt griechischem Boden.

Der erste Theil handelt von der sittlichen Anmuth. Die Grundgedanken sind folgende:

Wohl ist sie von unendlichem Reiz, jene angeborene Körperschönheit, die eine Gunst der Natur und des Glücks ist; der Natur, welche die Anlage dazu hergab und selbst entwickelte, des Glücks, welches das Bildungsgeschäft der Natur vor jeder Einwirkung feindlicher Kräfte beschützte. Aber diese Schönheit des Baues oder, wie sie Schiller nennt, diese architektonische Schönheit ist doch nur die eine Seite. Der Mensch ist nicht blos Naturwesen, er ist zugleich freie Persönlichkeit; die Art seines Erscheinens ist auch abhängig von der Art seines Empfindens und Wollens, also von Zuständen, die er selbst in seiner Freiheit, und nicht die Natur nach ihrer Nothwendigkeit bestimmt. Auch der menschliche Geist selbst bildet sich seinen Körper durch die Bewegungen, die er dessen Formen und Zügen auferlegt. So wie ein feindseliger, mit sich uneiniger Geist sogar die erhabenste Schönheit des Baues zu Grunde richtet, daß man unter den unwürdigen Händen der Freiheit das herrliche Meister-

ſtück der Natur zuletzt nicht mehr erkennen kann, ſo ſieht man auch zuweilen das heitere und in ſich harmoniſche Gemüth der durch Hinderniſſe gefeſſelten Technik zu Hilfe kommen, die Natur in Freiheit ſetzen und die noch eingewickelte gedrückte Geſtalt mit göttlicher Glorie auseinanderbreiten. Dieſe geiſtgeborene Schönheit iſt es, welche Schiller im Gegenſatz zur architektoniſchen Schönheit als Anmuth oder Grazie bezeichnet. Mit Recht kann er daher ſagen, die architektoniſche Schönheit mache dem Urheber der Natur, Anmuth und Grazie dagegen ihrem Beſitzer Ehre; jene ſei ein Talent, dieſe perſönliches Verdienſt. Es fragt ſich nur, wie das Gemüth, d. h. die moraliſche Empfindungsweiſe beſchaffen ſein müſſe, die ſich am beſten mit dieſer anmuthsvollen Schönheit im Ausdruck verträgt oder gar dieſelbe hervorbringt. Unbedingte Verleugnung und Unterdrückung der Forderungen der Sinnlichkeit kann es nicht ſein. Schönheit iſt nur, wo der Natur ihre Freiheit gewahrt iſt; hier aber muß der Geiſt, weil die Sinnlichkeit fortwährend hartnäckig und kraftvoll widerſteht, auf's ſichtbarſte Zwang und Gewalt üben. Ebenſowenig kann es die unbedingte Herrſchaft des Naturtriebes ſein. Nicht blos den moraliſchen Sinn, der den Ausdruck der Menſchheit unnachläßlich fordert, empört ein Menſch in dieſem Zuſtand; auch der äſthetiſche Sinn, der ſich nicht mit dem bloßen Stoffe befriedigt, ſondern in der Form ein freies Vergnügen ſucht, wird ſich mit Ekel von einem ſolchen Anblick abwenden, bei welchem nur die Begierde ihre Rechnung finden kann. Das erſte dieſer Verhältniſſe zwiſchen beiden Naturen im Menſchen erinnert an eine Monarchie, wo die ſtrenge Aufſicht des Herrſchers jede freie Regung im Zaum hält; das zweite an eine wilde Ochlokratie, wo der Bürger durch Aufkündigung des Gehorſams gegen den rechtmäßigen Oberherrn ſo wenig frei als die menſchliche Bildung durch Unterdrückung der moraliſchen Selbſtthätigkeit ſchön wird, vielmehr nur dem brutalen Despotismus der

untersten Klassen, wie hier die Form der Masse, anheimfällt. Was also ist das Ergebniß? Wenn weder die über die Sinnlichkeit herrschende Vernunft noch die über die Vernunft herrschende Sinnlichkeit sich mit Schönheit des Ausdrucks vertragen, so wird — denn es giebt keinen vierten Fall — derjenige Zustand des Gemüths, wo Vernunft und Sinnlichkeit, Pflicht und Neigung zusammenfallen, die Bedingung sein, in welcher diese Schönheit erfolgt. Der Mensch ist nicht dazu bestimmt, einzelne sittliche Handlungen zu verrichten, sondern ein sittliches Wesen zu sein. Nicht Tugenden, sondern die Tugend ist seine Vorschrift, und Tugend ist nichts anderes als Neigung zur Pflicht. Der Mensch darf nicht nur, sondern soll Lust und Pflicht in Verbindung bringen; er soll seiner Vernunft mit Freuden gehorchen. Dadurch schon, daß die Natur ihn zum vernünftig sinnlichen Wesen d. h. zum Menschen machte, kündigte sie ihm die Verpflichtung an, nicht zu trennen, was sie verbunden hat, auch in den reinsten Aeußerungen seines göttlichen Theiles den sinnlichen nicht hinter sich zu lassen und den Triumph des einen nicht auf Unterdrückung des andern zu gründen. Erst alsdann, wenn sie aus seiner gesammten Menschheit als die vereinigte Wirkung beider Principien hervorquillt, wenn sie ihm zur Natur geworden ist, ist seine sittliche Denkart geborgen; denn so lange der sittliche Geist noch Gewalt anwendet, muß der Naturtrieb ihm noch Macht entgegenzusetzen haben. Der blos niedergeworfene Feind kann wieder aufstehen, aber der versöhnte ist wahrhaft überwunden.

Mit freudigster Anerkennung betont Schiller, was für ein großes Verdienst Kant's es war, gegen die Ausschweifungen der einseitig auf die Befriedigung der menschlichen Neigungen gegründeten Glückseligkeitslehre, die durch die Engländer und Franzosen auch in die deutsche Aufklärungsbildung gekommen, wieder an die Strenge des unverbrüchlichen Pflichtbegriffs erinnert zu

haben. »In der Kant'schen Moralphilosophie aber« fährt Schiller fort, »ist die Idee der Pflicht mit einer Härte vorgetragen, die alle Grazien davon zurückschreckt und einen schwachen Verstand leicht versuchen könnte, auf dem Wege einer finsteren und mönchischen Ascetik die moralische Vollkommenheit zu suchen.« Kant war der Drako seiner Zeit, weil sie ihm eines Solon's noch nicht werth und empfänglich schien. Womit aber hatten es die Kinder des Hauses verschuldet, daß er nur für die Knechte sorgte? Weil oft sehr unreine Neigungen den Namen der Tugenden usurpiren, mußte darum auch der uneigennützige Affect in der edelsten Brust verdächtig gemacht werden? Es ist für moralische Wahrheiten gewiß nicht vortheilhaft, Empfindungen gegen sich zu haben, die der Mensch ohne Erröthen sich gestehen darf. Wie sollen sich aber die Empfindungen der Schönheit und Freiheit mit dem äußeren Geist eines Gesetzes vertragen, das ihn mehr durch Furcht als durch Zuversicht leitet, das ihn, den die Natur doch vereinigte, stets zu vereinzeln strebt und nur dadurch, daß es ihm Mißtrauen gegen den einen Theil seines Wesens erweckt, sich der Herrschaft über den andern versichert? Es erweckt kein gutes Vorurtheil für einen Menschen, wenn er der Stimme des Triebes so wenig trauen darf, daß er gezwungen ist, ihn jedesmal erst vor dem Grundsatze der Moral abzuhören; vielmehr achtet man ihn hoch, wenn er sich demselben, ohne Gefahr durch ihn mißleitet zu werden, mit einer gewissen Sicherheit vertraut. Denn es beweist, daß beide Principien in ihm sich schon in derjenigen Uebereinstimmung befinden, welche das Siegel der vollendeten Menschheit, welche dasjenige ist, was man unter einer schönen Seele versteht.

»Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grad versichert hat, daß es dem Affect die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf und nie Gefahr läuft, mit den

Entscheidungen desselben in Widerspruch zu stehen. Daher sind bei einer schönen Seele die einzelnen Handlungen eigentlich nicht sittlich, sondern der ganze Charakter ist es. Daher weiß sie selbst auch niemals um die Schönheit ihres Handelns, und es fällt ihr nicht mehr ein, daß man anders handeln und empfinden könnte; dagegen ein schulgerechter Zögling der Sittenlehre, so wie das Wort des Meisters ihn fordert, jeden Augenblick bereit sein wird, vom Verhältniß seiner Handlungen zum Gesetz die strengste Rechnung abzulegen. In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmoniren und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung. Eine schöne Seele gießt auch über eine Bildung, der es an architektonischer Schönheit mangelt, eine unwiderstehliche Grazie aus und oft sieht man sie selbst über Gebrechen der Natur triumphiren.«

So weit dieser erste Theil. Der Begriff der schönen Seele in der Auffassung Schiller's ist der Begriff des guten und schönen Menschen im Sinn der Alten. Nicht die abstoßende Härte Kant's, sondern die reine und freie Heiterkeit der griechischen Kalokagathie.

Bekannt ist das schöne Xenion:

„Gerne dien' ich den Freunden, doch thu' ich es leider mit Neigung
Und so wurmt es mich oft, daß ich nicht tugendhaft bin.
Da ist kein anderer Rath, Du mußt suchen, sie zu verachten
Und mit Abscheu alsdann thun, wie die Pflicht Dir gebeut."

Und ein anderer Votivspruch sagt:

„Ueber das Herz zu siegen ist groß, ich verehre den Tapfern;
Aber wer durch sein Herz sieget, er gilt mir doch mehr."

Noch in der letzten Dichtung Schiller's, in der Huldigung der Künste, heißt es:

„Doch Schön'res sind' ich nichts, wie lang ich wähle,
Als in der schönen Form — die schöne Seele."

Der zweite Theil dieſer Abhandlung handelt von der ſittlichen Würde. Nicht als Gegenſatz des erſten Theils, ſondern als Ergänzung deſſelben.

Freilich, ſagt Schiller, iſt es des Menſchen höchſte Aufgabe, eine innige Uebereinſtimmung zwiſchen ſeinen beiden Naturen zu ſtiften, immer ein harmoniſches Ganzes zu ſein und mit ſeiner vollſtimmigen ganzen Menſchheit zu handeln; aber dieſe Charakterſchönheit, die reifſte Frucht ſeiner Humanität, iſt ein Ideal, das ſelbſt in den Auserwähltesten ſich immer wieder von dem Druck und dem Widerſtreit der Sinne bedroht ſieht. Dieſen Angriffen des Affects, d. h. der überwachſenden Sinnlichkeit hat der Menſch, um die Herrlichkeit einer ſchönen Seele zu erringen oder ſich dieſelbe zu wahren, Widerſtand zu leiſten; er kann dies nur, indem er der Macht der Sinnlichkeit die Macht der Vernunft entgegenſtellt. In dieſem Kampf verwandelt ſich die ſchöne Seele in eine moraliſch große oder erhabene; denn groß und erhaben und allein groß und erhaben iſt Alles, was von einer Ueberlegenheit des höheren Vermögens über die ſinnliche Niedrigkeit Zeugniß giebt. Jetzt erprobt ſich untrüglich, was in dem angegebenen Sinn eine ſchöne Seele, d. h. eine Charaktererrungenſchaft, und was nur ein ſogenanntes gutes Herz, d. h. eine angeborene Temperamentstugend iſt. Der Naturtrieb übt im Affect über den Willen eine vollkommene Zwangsgewalt aus; wo ein Opfer nöthig iſt, wird es die Sittlichkeit und nicht die Sinnlichkeit bringen. Die Temperamentstugend unterliegt und ſinkt im Affect zum bloßen Naturproduct herab. Wo hingegen die Vernunſt ſelbſt, wie bei einem ſchönen Charakter der Fall iſt, die Neigung in Pflicht nahm und der Sinnlichkeit das Steuer nur anvertraute, ſo wird ſie dies Steuer in demſelben Augenblick zurücknehmen, da der Trieb ſeine Vollmacht mißbrauchen will. Die ſchöne Seele geht in's Heroiſche über und erhebt ſich zur reinen Intelligenz. Nennen wir

die schöne Seele in der idealen Heiterkeit ihres ruhig harmonischen Gleichgewichts Anmuth, so nennen wir sie in der kämpfenden Bethätigung ihrer sittlichen Kraft und in dem Sieg ihrer Geistesfreiheit Würde. Anmuth und Würde sind also so wenig Gegensätze, daß sie vielmehr nur verschiedene Spiegelungen des einen und selben Charakterideals sind. Schiller setzt hinzu: »Da Würde und Anmuth ihre verschiedenen Gebiete haben, worin sie sich äußern, so schließen sie einander in derselben Person, ja in demselben Zustand nicht aus; vielmehr ist es nur die Anmuth, von der die Würde ihre Beglaubigung, und nur die Würde, von der die Anmuth ihren Werth empfängt. Sind Anmuth und Würde, jene noch durch architektonische Schönheit, diese durch Kraft unterstützt, in derselben Person vereinigt, so ist der Ausdruck der Menschheit in ihr vollendet.«

Wie Schiller am Eingang dieser Betrachtungen höchst bedeutsam von der griechischen Mythe ausging, so kehrt er nicht minder bedeutsam auch am Schluß zum Griechenthum wieder zurück. Nach diesem Ideal menschlicher Schönheit, sagt er, sind die Antiken gebildet, gleichwie er in den Briefen über die ästhetische Erziehung begeistert von der Juno Ludovisi rühmt, daß es weder Anmuth noch Würde sei, was aus diesem herrlichen Antlitz zu uns spreche, denn es sei beides zugleich.

In der Abhandlung über Anmuth und Würde liegt so sehr der innerste Kern der sittlichen Denkweise Schiller's, daß sich um sie eine beträchtliche Anzahl kleiner Abhandlungen gruppirt, die wesentlich den Zweck haben, diesen Grundgedanken weiter auszuführen und vor einseitigen Angriffen und Mißverständnissen zu schützen.

Obgleich zum Theil sehr viel später erschienen, sind diese kleineren philosophischen Abhandlungen, wie Tomaschek in seiner trefflichen Schrift über Schiller's Verhältniß zur Wissen-

ſchaft (S. 208 ff. 245 ff.) überzeugend nachgewieſen hat, doch insgeſammt während Schiller's Aufenthalt in Schwaben vom Sommer 1793 bis zum Frühjahr 1794 entſtanden; wenigſtens in ihrer erſten Skizzirung.

Man verkennt die Abſichten Schiller's gänzlich, wenn man gemeint hat, daß die Abhandlung über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch ſchöner Formen, die, wie gegen die hohle Schöngeiſterei in der Wiſſenſchaft, ſo auch gegen die hohle Schöngeiſterei in der Auffaſſung des ſittlichen Lebens eifert, wieder in die ſtrengen Wege Kant's zurücklenke. Dieſe Abhandlung iſt nur verſtändlich, wenn man ſofort ihr Seitenſtück, die Abhandlung über den moraliſchen Nutzen äſthetiſcher Sitten, zur Vergleichung herbeizieht.

Doch am ſchlagendſten tritt die Uebereinſtimmung mit der Abhandlung über Anmuth und Würde in der Abhandlung über das Erhabene hervor; nur mit dem Unterſchied, daß Schiller, wahrſcheinlich um die Spötteleien Kant's, welcher in einer gegen Schiller gerichteten Anmerkung der zweiten Auflage ſeiner Schrift über die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft die Grazien mit verführeriſchen Buhlſchweſtern verglichen hatte, unſchädlich zu machen, jetzt die Ausdrucksweiſe verändert hat und die Anmuth nunmehr als das Schöne, die Würde als das Erhabene bezeichnet.

In dieſem Sinn heißt es auch hier: »Ohne das Schöne würde zwiſchen unſerer Naturbeſtimmung und unſerer Vernunftbeſtimmung ein immerwährender Streit ſein. Ueber dem Beſtreben, unſerem Geiſterberuf Genüge zu leiſten, würden wir unſere Menſchheit verſäumen und, alle Augenblicke zum Aufbruch aus der Sinnenwelt gefaßt, in dieſer uns einmal angewieſenen Sphäre des Handelns beſtändig Fremdlinge bleiben. Schon das Erhabene würde uns die Schönheit unſerer Würde vergeſſen machen. In der Erſchlaffung eines ununterbrochenen

Genusses würden wir die Rüstigkeit des Charakters einbüßen und unsere unveränderliche Bestimmung und unser wahres Vaterland aus den Augen verlieren. Nur wenn das Erhabene mit dem Schönen sich gattet und unsere Empfänglichkeit für Beides in gleichem Maß ausgebildet worden ist, sind wir vollendete Bürger der Natur, ohne deswegen ihre Sklaven zu sein und ohne unser Bürgerrecht in der intelligiblen Welt zu verscherzen.«

Ferner: »Zwei Genien sind es, die uns die Natur zu Begleitern durchs Leben gab. Der eine, gesellig und hold, verkürzt uns durch sein munteres Spiel die mühevolle Reise, macht uns die Fesseln der Nothwendigkeit leicht und führt uns unter Freude und Scherz bis an die gefährlichen Stellen, wo wir als reine Geister handeln und alles Körperliche ablegen müssen, bis zur Erkenntniß der Wahrheit und zur Ausübung der Pflicht. Hier verläßt er uns, denn nur die Sinnenwelt ist sein Gebiet; über diese hinaus kann ihn sein irdischer Flügel nicht tragen. Aber jetzt tritt der andere hinzu; ernst und schweigend, und mit starkem Arm trägt er uns über die schwindlige Tiefe. In dem ersten dieser Genien erkennt man das Gefühl des Schönen, in dem zweiten das Gefühl des Erhabenen. Zwar ist schon das Schöne ein Ausdruck der Freiheit, aber nicht derjenigen, welche uns über die Macht der Natur erhebt und von allem körperlichen Einfluß entbindet, sondern derjenigen, welche wir innerhalb der Natur des Menschen genießen. Wir fühlen uns frei bei der Schönheit, weil die sinnlichen Triebe mit dem Gesetz der Vernunft harmoniren; wir fühlen uns frei beim Erhabenen, weil die sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluß haben, weil der Geist hier handelt als ob er unter keinen anderen als seinen eigenen Gesetzen stände.«

Schiller hat diesen Gedanken fast wörtlich in einem Epigramm »Die Führer des Lebens« ausgesprochen, welches ur-

ſprünglich weit bezeichnender den Titel »Schön und Erhaben« führte,

„Zweierlei Genien ſind's, die Dich durchs Leben geleiten.
Wohl Dir, wenn ſie vereint helfend zur Seite Dir ſtehn!
Mit erheiterndem Spiel verkürzt Dir der eine die Reiſe,
Leichter an ſeinem Arm werden Dir Schickſal und Pflicht.
Unter Scherz und Geſpräch begleitet er bis an die Kluft Dich,
Wo an der Ewigkeit Meer ſchaudernd der Sterbliche ſteht.
Hier empfängt Dich entſchloſſen und ernſt und ſchweigend der andere,
Trägt mit gigantiſchem Arm über die Tiefe Dich hin.
Nimmer widme Dich einem allein! Vertraue dem erſtern
Deine Würde nicht an, nimmer dem andern Dein Glück!"

Am Schluß der philoſophiſchen Lehrjahre ſtehen die Briefe über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen.

Unter Benützung der früheren Kalliasſtudien und der leider verlorenen Briefe Schiller's an den Herzog von Auguſtenburg wurden ſie in ihrer jetzigen Faſſung in der Zeit vom September 1794 bis zum Juni 1795 geſchrieben.

Es könnte ſcheinen, als beträten wir hier ein neues Gebiet. Die erſten Briefe verweiſen auf die niederſchlagenden Eindrücke der entartenden franzöſiſchen Revolution und ſprechen es als ihre Aufgabe aus, darzuthun, daß der Weg zur Politik durch die Aeſthetik, der Weg zur Freiheit durch die Schönheit führe. Allein der Verlauf der Unterſuchung verläßt dieſen politiſchen Ausgangspunkt völlig. Bald befinden wir uns auch hier wieder unverſehens ganz ausſchließlich in der Welt der inneren Bildung, in dem Zauberkreiſe der rein auf ſich ſelbſt geſtellten und heiter in ſich befriedigten ſchönen Perſönlichkeit.

Dieſer beachtenswerthe Widerſpruch zwiſchen Anfang und Schluß wird ſelten beachtet. In den erſten Briefen wird der Staat als Zweck hingeſtellt und die Schönheit erſcheint nur als das wirkſamſte und zuverläſſigſte Mittel, den leidigen Nothſtaat in den freien Vernunftſtaat umzubilden; in den ſpäteren Brie-

sen wird der Staat der Wirklichkeit, gleichviel von welcher Form und Verfassung, ganz und gar bei Seite geschoben und dafür als höchstes Ideal menschlicher Gesellschaft ein sogenannter ästhetischer Staat gepriesen, der, um mit Schiller's eigenen Worten zu sprechen, dem Bedürfniß nach zwar in jeder feingestimmten Seele, der That nach aber wohl nur, wie die reine Kirche und die reine Republik, in einigen wenigen auserlesenen Cirkeln zu finden sei. In den ersten Briefen Erziehung zum Staat, in den späteren Briefen vielmehr Loslösung und Befreiung vom Staat. In den ersten Briefen erscheint die Schönheit, wie in dem Gedicht von den Künstlern, als Grundlage und Ziel der staatlichen Freiheit, in den späteren Briefen als Ersatz derselben.

Es ist leicht zu sehen, wie dieser Widerspruch entstanden ist. Der leitende Gedanke der ersten Briefe, denen der in Schwaben mit dem Herzog von Augustenburg geführte Briefwechsel zu Grunde lag, wird treffend durch einen Zug bezeichnet, welchen Hoven in seiner Selbstbiographie (S. 133) von Schiller aus der Zeit dieses schwäbischen Aufenthalts im Sommer 1793 erzählt. Als beide Freunde von der Aussichtslosigkeit der französischen Revolution sprachen, wies Schiller auf die Schriften Kant's, die eben auf dem Tisch lagen; nur hier seien die Principien, aus denen eine beglückende Verfassung erstehen könne; aber weder sei das Volk reif noch seien die Principien selbst schon hinlänglich entwickelt. Inzwischen aber war, seit der Rückkehr nach Jena, der innige Verkehr mit Wilhelm von Humboldt gekommen; mit freudiger Rührung, die noch von dem Wonnegefühl jener glücklichen Tage durchzittert ist, hat Humboldt am Abend seines Lebens in den Vorerinnerungen zu seinem Briefwechsel mit Schiller ein höchst anmuthsvolles Bild dieser täglichen geistvollen Unterhaltungen gegeben. Und Humboldt dachte damals noch geringer vom Staat als Schiller.

Im Anfang des Jahres 1792 hatte er eine Schrift geschrieben »Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen«. Ganz im Geist der deutschen Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts, überdies erschreckt durch den wüsten Polizeidespotismus, welcher jetzt unter Friedrich Wilhelm II. in Preußen Platz griff, betrachtete diese Schrift den Staat nur aus dem Gesichtspunkt eines nothwendigen Uebels, und ging vor Allem darauf aus, die Wirksamkeit des Staats möglichst zu beschränken, damit er der freien Entwicklung des Einzelnen, der höchsten und gleichmäßigen Ausbildung der Persönlichkeit möglichst wenige Hindernisse in den Weg legen könne. Von Hause aus hatte Schiller dieser Schrift die wärmste Theilnahme zugewendet; ein Bruchstück derselben hatte er in der Neuen Thalia veröffentlicht. Wie also jetzt, da die Ansichten Humboldt's, je enttäuschender sich der Gang der französischen Revolution gestaltete, um so mehr an Bedeutung und Tragweite gewannen?

Für die Erkenntniß des sittlichen Lebensideals Schiller's sind besonders die letzten Briefe von hervorragender Wichtigkeit. Die klassische Abhandlung über Anmuth und Würde gewinnt hier eine sehr wesentliche Fortbildung und Umgestaltung.

Die Sinnlichkeit, als die Eindrücke der Außenwelt in sich aufnehmend und empfangend, wird jetzt Sach- oder Stofftrieb, die Vernunft, als die Sinnlichkeit zügelnd und formend, wird jetzt Formtrieb, die Vereinigung und Wechselwirkung beider Triebe wird jetzt Spieltrieb genannt. Der Gegenstand des sinnlichen Triebes, heißt es, sei das Leben; ein Begriff, der alles materiale Sein und alle unmittelbare Gegenwart in den Dingen bedeute. Der Gegenstand des Formtriebes, heißt es, sei Gestalt; ein Begriff, der alle formalen Beschaffenheiten der Dinge unter sich fasse. Der Gegenstand des Spieltriebes, heißt es, sei also lebende Gestalt; ein Begriff, der allen ästhetischen

Beschaffenheiten der Erscheinungen und Dem, was man in weitester Bedeutung Schönheit nenne, zur Bezeichnung diene. Warum aber diese fremdartigen Ausdrücke, die höchst unliebsam an die krause und schwerfällige Schulsprache der eben erschienenen Wissenschaftslehre Fichte's erinnern und deren sich Schiller sogar in einigen seiner philosophirenden Gedichte bedient hat? Bald zeigt sich, daß diese Ausdrücke sehr absichtlich und bedeutungsvoll gewählt sind. Wird die Uebereinstimmung von Sinnlichkeit und Vernunft, von Neigung und Pflicht, kurz die geläuterte und durchgeistigte Natur jetzt Erfüllung und Bethätigung des Spieltriebes genannt, so scheint es zunächst nur eine Wiederholung des in der Abhandlung von Anmuth und Würde festgestellten Ideals zu sein, wenn Schiller den berühmten Ausspruch wagt, der Mensch spiele nur, wo er in voller Bedeutung Mensch sei, und er sei nur da ganz Mensch, wo er spiele. Und doch ist eine durchaus neue Bestimmung hinzugetreten. Im Begriff des Spieles liegt, daß alles Stoffartige vertilgt ist, daß, um Kantisch zu reden, wir im reinen Aether des uninteressirten Interesses weilen. Schiller zieht diese Folgerung und predigt auf Grund derselben nicht blos für die Kunst, sondern auch für das Leben einen Idealismus, der nicht sowohl eine beschauliche und schönselige Flucht aus den Enttäuschungen und Hemmnissen der Wirklichkeit in den Himmel der Phantasie ist, sondern ein Betrachten der Dinge aus der Hoheit der Idee, ein Schauen des Zeitlichen im Spiegel der Ewigkeit nach der Weise Spinoza's.

Schiller hat für diese Gesinnung und Denkweise nur den Namen des ästhetischen Ideals und der ästhetischen Stimmung, nur das Bild der idealen heiteren olympischen Götterruhe. In diesem Sinn ist es zu verstehen, wenn Schiller im fünfzehnten Brief sagt: »Dieser Satz ist nur in der Wissenschaft unerwartet; längst schon lebte und wirkte er in der Kunst und in dem Ge-

fühl der Griechen, nur daß diese in den Olympus versetzten, was auf der Erde sollte ausgeführt werden. Von der Wahrheit dieses Satzes geleitet ließen sie sowohl den Ernst und die Arbeit, welche die Wangen der Sterblichen furchen, als die nichtige Lust, die das leere Angesicht glättet, aus der Stirn der seligen Götter verschwinden, gaben die Ewigzufriedenen von den Fesseln jedes Zweckes, jeder Pflicht, jeder Sorge frei, und machten den Müßiggang und die Gleichgiltigkeit zum beneideten Loose des Götterstandes; ein blos menschlicherer Name für das freiste und erhabenste Sein.«

»In dieser ästhetischen Stimmung des Gemüths allein«, sagt in demselben Sinn der zweiundzwanzigste Brief, »fühlen wir uns wie aus der Zeit gerissen, und unsere Menschheit äußert sich mit einer Reinheit und Integrität, als hätte sie von der Einwirkung äußerer Kräfte noch keinen Abbruch erfahren.«

Mühsam ringt Schiller, hier sowohl wie in seinen philosophirenden Gedichten, nach einem treffenden Ausdruck dieser verlangten inneren Idealität. Und es hat zu den mannichfachsten und verwirrendsten Mißverständnissen Anlaß gegeben, daß es ihm nicht gelungen ist, ein solches Schlagwort zu finden. Aber der Begriff selbst ist klar und unzweifelhaft. Es ist der Begriff einer völligen Abwesenheit aller Beschränkungen, Freiheit von Leidenschaft, Genuß des Unendlichkeitsgefühls, die vollendete Versöhnung und Harmonie aller Widersprüche und Gegensätze des Lebens; es ist das freie Darüberstehen über aller Angst und Noth des Irdischen; es ist, wenn es erlaubt ist, ein schmählich entweihtes Wort auf seine ursprüngliche Bedeutung zurückzuführen, die göttliche Ironie, das feste Insichselbstruhen, es ist des Sieges hohe Sicherheit, die von allen Erdenmalen frei ist und alle Zeugen irdischer Bedürftigkeit von sich ausgestoßen hat, es

ist die volle und reine Menschlichkeit in der Seligkeit ungetrübter göttlicher Heiterkeit und Ruhe.

„Dringt bis in der Schönheit Sphäre,
Und im Staube bleibt die Schwere
Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück."

»Das höchste Ziel, wornach der Mensch zu ringen hat«, heißt es in der Abhandlung über naive und sentimentale Dichtung, »ist, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden, und mehr über Ungereimtheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen.«

»Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit, Ruhe aus dem Gleichgewicht, nicht aus dem Stillstand der Kräfte, aus der Fülle, nicht aus der Leerheit fließend und von dem Gefühl eines unendlichen Vermögens begleitet!« Göttliche Idylle!

In dieser Anschauungsweise liegt Schiller's Abschluß auf dem Höhepunkt seines Lebens. Sie war, wie er am 7. Januar 1795 an Goethe schreibt, aus seiner ganzen Menschheit genommen.

Und jetzt, nachdem Schiller einen in sich versöhnten und befriedigten Abschluß gefunden, regte sich plötzlich auch die langentbehrte dichterische Lust wieder.

Sogleich nach der Vollendung der ästhetischen Briefe, im Juli und August 1795, stellte sich, obgleich Schiller grade damals unter den schwersten körperlichen Leiden zu leiden hatte, eine staunenerregende Fülle und Frische dichterischen Schaffens ein.

Es hatte sich erfüllt, was Schiller einst seinem Freund Körner zugerufen hatte; der scheinbare Umweg hatte ihn nur um so sicherer zu seinem Ziel geführt.

In späteren Jahren hat Schiller wohl zuweilen gezweifelt, ob ihm die lange Beschäftigung mit der Philosophie nicht mehr

geschadet als genützt habe; und auch Goethe hat sich in den Gesprächen mit Eckermann in diesem Sinn ausgesprochen. In der Zeit der ersten unmittelbaren Nachwirkungen dieser Studien war das Urtheil sowohl Schiller's als Goethe's ein durchaus anderes. Wiederholt rühmt Schiller in seinen Briefen, daß er durch den saueren Weg der Philosophie an strenger Bestimmtheit des Gedankens und an Leichtigkeit des Schaffens gewonnen habe; und Goethe meinte (Briefwechsel Nr. 109), die sonderbare Mischung von Anschauung und Abstraction, die in Schiller's Natur sei, zeige sich nun in vollkommenem Gleichgewicht.

Wilhelm von Humboldt rühmt in einem Briefe vom 31. August 1795 die gleichmäßige Ruhe und Milde, die sich seitdem über Schiller's ganzes Wesen ergossen und nicht blos alles Beste in ihm selbst erhöht, sondern auch einen unbeschreiblich wohlthätigen Einfluß auf seine ganze Umgebung geübt habe.

Der Dichter, der sich selbst zur reinsten Menschheit hinaufgeläutert, wurde der Dichter der reinsten Menschheitsideale.

Und es ist überaus bezeichnend, daß mit der Klärung und Vertiefung des Gehalts sogleich auch eine sehr bestimmte Umbildung des dichterischen Formgefühls eintrat. Fortan strengstes Streben nach reinster Idealität und Kunstmäßigkeit. Lag das höchste sittliche Ideal in der schönen Menschlichkeit des Griechenthums, so war es ganz natürlich und folgerichtig, daß, ebenso wie es bei Goethe um die Zeit seiner italienischen Reise geschehen war, sich jetzt auch bei Schiller neben den Reim die ruhig gemessene Plastik antiker Versmaße stellte. Schon jetzt spricht Schiller (Briefwechsel mit Körner. Bd. 3, S. 300) von der Einführung des Chors in die moderne Tragödie. Ja schon legte er sich die tiefgreifende Frage vor (Briefwechsel mit Humboldt. S. 258), die er in der Abhandlung über naive und sentimentale Dichtung zu beantworten suchte, inwiefern er bei der großen Entfernung von dem Geist der griechischen Poesie noch Dichter sein könne,

und zwar besserer Dichter als der Grad jener Entfernung zu erlauben scheine.

Es ist ein Genuß der eigenthümlichsten Art, unmittelbar von der Betrachtung der philosophischen Studien und Entwicklungen Schiller's zur Betrachtung jener tiefsinnigen lyrisch-lehrhaften Gedichte überzugehen, welche der erste reiche Ertrag seiner erneuten dichterischen Thätigkeit waren.

Schiller selbst sagt von ihnen, daß sie sich noch am Ufer der Philosophie halten. Dies ist nur eine bescheidene Wendung für die denkwürdige Thatsache, daß sie, wie es kaum irgendwo ein zweites Beispiel giebt, alle wichtigsten Ergebnisse seines wissenschaftlichen Denkens zu warmem, oft tief ergreifendem dichterischem Ausdruck bringen und, was nur Sache des philosophirenden Kopfes zu sein schien, als tiefstes Gemüthsanliegen, als innersten Nerv aller ächt menschlichen That und Gesinnung darstellen.

Zwei Gruppen sind unterscheidbar. Die einen dieser Gedichte schließen sich mehr an den Ideenkreis der Abhandlung über Anmuth und Würde, die anderen mehr an den Ideenkreis der ästhetischen Briefe.

Die erste Gruppe ist die reichste und vielgestaltigste.

In der Abhandlung über Anmuth und Würde lag der Schwerpunkt in dem Kampf gegen die Sinnenfeindlichkeit der Kant'schen Sittenlehre. Die innige Einheit und Durchdringung von Sinnlichkeit und Vernunft, die freiwillige Uebereinstimmung von Neigung und Pflicht, kurz, die volle und ganze und in sich harmonische, im griechischen Sinn gute und schöne Menschennatur sollte in ihrem unverbrüchlichen Recht gewahrt bleiben. Auch ein großer Theil dieser philosophischen Gedichte behandelt diesen Kampf und dessen Lösung in überraschender Mannichfaltigkeit und Lebensfülle, und mit der wunderbarsten Genialität schöpferischer Fortbildung.

»Natur und Schule«, jetzt »Der Genius« überschrieben, eines

der bedeutendsten Gedichte Schiller's und von Schiller selbst sehr hochgehalten, ist wesentlich ein solcher dichterischer Angriff gegen die Engherzigkeit der Kant'schen Schulbegriffe. »Kann die Wissenschaft nur zum wahren Frieden mich führen, nur des Systemes Gebälk? Muß ich dem Trieb mißtraun, dem Gesetz, das Du selber, Natur! mir in den Busen geprägt?« Die Antwort lautet: »Freund, Du kennst die goldene Zeit, da nicht irrend der Sinn und treu wie der Zeiger am Uhrwerk auf das Wahrhaftige nur, nur auf das Ewige wies. Gleich verständlich für jegliches Herz war die ewige Regel. Aber die glückliche Zeit ist dahin. Das entweihte Gefühl ist nicht mehr Stimme der Götter. Jetzt giebt nur noch die Weisheit des Forschers, der reinen Herzens zu den Quellen hinabsteigt, die verlorene Natur zurück. Hast Du, Glücklicher, nie den schützenden Engel verloren, nie des frommen Instincts liebende Warnung verwirkt, schweigt noch in dem zufriednen Gemüth des Zweifels Empörung und weißt Du, daß sie auf ewig schweigen wird, o dann gehe Du hin in Deiner köstlichen Unschuld. Dich kann die Wissenschaft nichts lehren, sie lerne von Dir. Was Du thust, was Dir gefällt, ist Gesetz. Einfach und still gehst Du durch die eroberte Welt.« In dieselbe Richtung gehört das Gedicht: »An einen jungen Freund, als er sich der Weltweisheit widmete.«

Andere Gedichte versenken sich in das stille und gesetzmäßige Wesen und Walten dieser naiv schönen, harmonisch idealen Natur selbst.

Bekannt ist das kleine Epigramm, das oft Goethe zugeschrieben wird:

„Suchst Du das Höchste, das Größte? Die Pflanze kann es Dich lehren.
Was sie willenlos ist, sei Du es wollend — das ist's!"

Schon in der Abhandlung über die erste Menschengesellschaft hatte Schiller gesagt: »Der Mensch sollte den Stand der Unschuld, den er verloren, wieder aufzusuchen lernen durch seine

Vernunft, und als ein freier vernünftiger Geiſt dahin zurückkommen, wovon er als Pflanze und als eine Creatur des Inſtinctes ausgegangen war; aus einem Paradies der Unwiſſenheit und Knechtſchaft ſollte er ſich, wäre es auch nach ſpäten Jahrtauſenden, zu einem Paradies der Erkenntniß und der Freiheit hinaufarbeiten, einem ſolchen nämlich, wo er dem moraliſchen Geſetz in ſeiner Bruſt ebenſo unwandelbar gehorchen würde, als er anfangs dem Inſtinct gedient hatte, als die Pflanze und die Thiere dieſem noch immer dienen.« Und in der Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung heißt es: »Wir lieben in den Gegenſtänden die in ihnen dargeſtellte Idee, das ſtille ſchaffende Leben, das ruhige Wirken aus ſich ſelbſt, das Daſein nach eigenen Geſetzen, die innere Nothwendigkeit, die ewige Einheit mit ſich ſelbſt; ſie ſind, was wir waren, ſie ſind, was wir wieder werden ſollen. Wir waren Natur wie ſie, und unſere Kultur ſoll uns auf dem Wege der Vernunft und Freiheit zur Natur zurückführen.«

Ferner das herrliche Gedicht »Der Tanz«. Mit einer Poeſie und Plaſtik des Auges, die an die beſten Vorbilder der griechiſchen Anthologie erinnert, wird die reizvolle Schönheit der bunten Tanzverſchlingungen geſchildert, wie ſie namentlich den ſüdlichen Volkstänzen eigen iſt; dann aber in ergreifender Wendung erhebt ſich die Betrachtung in das Gebiet des Sittlichen:

„Sprich, wie geſchieht's, daß raſtlos erneut die Bildungen ſchwanken,
Und die Ruhe beſteht in der bewegten Geſtalt?
Jeder ein Herrſcher, frei, nur dem eigenen Herzen gehorchet
Und im eilenden Lauf findet die einzige Bahn?
Willſt Du es wiſſen? Es iſt des Wohllauts mächtige Gottheit,
Die zum geſelligen Tanz ordnet den tobenden Sprung,
Die, der Nemeſis gleich, an des Rhythmus goldenem Zügel
Lenkt die brauſende Luſt und die verwilderte zähmt.
— — — — — —
Das Du im Spiele doch ehrſt, ſiehſt Du im Handeln, das Maß."

Vor Allem aber gewinnt das Gedicht »Die Würde der

Frauen« erst in diesem Zusammenhang seine volle und einzig richtige Beleuchtung. Die Frau in der Gefühlsunmittelbarkeit ihrer elementaren Natur ist die hehre Priesterin der unbeirrbaren sittlichen Schönheit und Maßbeschränkung, während der Mann mit seinem rauheren und ungestümeren Sinn überall das Undurchbrechbare zu durchbrechen sucht. Nirgends zeigt sich die innere Verwandtschaft Schiller's mit Goethe schlagender als hier. Iphigenia im Gegensatz zu Orest, Natalie im Gegensatz zu Wilhelm Meister; nur das ewig Weibliche zieht uns hinan.

Es ist auch künstlerisch eine der vollendetsten Kompositionen Schiller's. Prolog: »Ehret die Frauen, sie flechten und weben himmlische Rosen ins irdische Leben; in der Grazie züchtigem Schleier nähren sie wachsam das ewige Feuer schöner Gefühle mit heiliger Hand.« Strophe: »Ewig aus der Wahrheit Schranken schweift des Mannes wilde Kraft, unstet treiben die Gedanken auf dem Meer der Leidenschaft.« Gegenstrophe: »Warnend winken die Frauen den Flüchtling zurück, treue Töchter der frommen Natur. Strophe: Feindlich ist des Mannes Streben, nimmer ruht der Wünsche Streit. Gegenstrophe: Zufrieden mit stillerem Ruhme brechen die Frauen des Augenblicks Blume und in ihrem gebundenen Wirken sind sie freier und reicher. Strophe: Der Mann kennt nicht den süßen Tausch der Seelen, nicht in Thränen schmilzt er hin; selbst des Lebens Kämpfe stählen nur härter seinen harten Sinn. Gegenstrophe: Wie die äolische Harfe erzittert die fühlende Seele der Frau. Strophe: In der Männer Herrschgebiete gilt das trotzige Recht der Stärke; der Eris rauhe Stimme waltet, wo die Charis floh. Gegenstrophe: Aber mit sanft überredender Bitte führen die Frauen den Scepter der Sitte, löschend die Zwietracht, die tobend entglüht, lehren die Kräfte, die feindlich sich hassen, sich in der lieblichen Form zu umfassen, und vereinen, was ewig sich flieht.

Und zuletzt reiht sich noch eine andere Reihe von Gedichten

an, welche bald elegisch bald lehrhaft auf die einst vom Griechenthum so herrlich entfaltete Frische und Ursprünglichkeit vollendet schönen Menschendaseins zurückblickt und in wechselnder Stimmung zweifelnd oder hoffend an die Zukunft die ernste Frage richtet, ob das verlorene Paradies jemals wiederzufinden.

So sehr ist die geschichtliche Menschheit, klagt das Epigramm »Die Sänger der Vorwelt«, ihrem Ideal entfremdet, daß, während in glücklicher Griechenzeit an der Gluth des Gesanges des Hörers Gefühle entflammten und an des Hörers Gefühl der Sänger seine Gluth nährte, der Neuere kaum noch im Herzen die himmlische Gottheit vernimmt, die den Alten Leben und Wirklichkeit war. So sehr ist die geschichtliche Menschheit, klagt das Epigramm »Odysseus«, ihrem Ideal entfremdet, daß sie es nicht wiedererkennt, auch wenn es ihr geboten wird, wie Odysseus sein Vaterland nicht wiedererkannte, als nach den Schrecken langer irrender Fahrt ihn endlich das Geschick an Ithakas Küste trug. Abweisend wendet sich »Die Antike an den nordischen Wanderer« mit dem strengen Spruch:

„Ueber Ströme hast Du gesetzt und Meere durchschwommen,
Ueber der Alpen Gebirg trug Dich der schwindliche Steg,
Mich in der Nähe zu schauen und meine Schöne zu preisen,
Die der begeisterte Ruf rühmt durch die staunende Welt;
Und nun stehst Du vor mir, Du darfst mich Heil'ge berühren,
Aber bist Du mir jetzt näher und bin ich es Dir?
Hinter Dir liegt zwar Dein neblichter Pol und Dein eiserner Himmel,
Deine arkturische Nacht flieht vor Ausonien's Tag;
Aber hast Du die Alpenwand des Jahrhunderts gespalten,
Die zwischen Dir und mir finster und traurig sich thürmt?
Hast Du von Deinem Herzen gewälzt die Wolke des Uebels,
Die von dem wundernden Aug' wälzte der fröhliche Strahl?
Ewig umsonst umstrahlt Dich in mir Jonien's Sonne,
Den verdüsterten Sinn bindet der nordische Fluch."

Aber auch die sühnende Hoffnung dereinstiger Verjüngung und Wiedergeburt fehlt nicht. Klarer und bestimmter, aber mit derselben Innigkeit und Begeisterung kehrt auch jetzt die hoheits-

volle Idee des Lehrgedichts von den Künſtlern in der »Macht des Geſanges« wieder. »Und wie nach hoffnungsloſem Sehnen, nach langer Trennung bittrem Schmerz, ein Kind mit heißen Reuethränen ſich ſtürzt an ſeiner Mutter Herz, ſo führt zu ſeiner Jugend Hütten, zu ſeiner Unſchuld reinem Glück, vom fernen Ausland fremder Sitten den Flüchtling der Geſang zurück, in der Natur getreuen Armen von kalten Regeln zu erwarmen.« Ja die »Elegie« oder, wie ſie jetzt heißt, »Der Spaziergang«, ein Gedicht, das Schiller ſelbſt als eine ſeiner gedankentiefſten und formvollendetſten Schöpfungen betrachtete, erhebt ſich zur Weihe einer Theodicee, dichteriſch ausſprechend, was auch in den philoſophiſchen Abhandlungen immer und immer wieder anklingt, daß die Kultur die Wunden, die ſie geſchlagen, auch wieder heile, daß zwar die halbe und unentwickelte Kultur die Totalität in unſerer Natur trübe und ſtöre, die ganze und vollendete Kultur ſie aber nur um ſo voller und herrlicher wiederherſtelle. In lebendig anſchaulichen und bei aller Knappheit doch erſchöpfenden Bildern entrollen ſich die Hauptgeſtaltungen der menſchlichen Geſchichte, die einfach natürlichen Zuſtände der geſchichtlichen Anfänge, das Werden der Städte und Staaten mit den Schrecken des Krieges und den Wundern des Gewerbes und des Handels, der Kunſt und der Wiſſenſchaft, dann die ſteigende Entartung, da die wilde Begierde von der heiligen Natur lüſtern ſich losringt; zuletzt aber führt die Schlußbetrachtung ergreifend aus, daß, mag Jahrhundertelang dies trügende Bild lebender Fülle beſtehen, endlich doch die Noth und die Zeit mit ſchweren ehernen Händen das hohle Gebäu niederwirft und die Menſchheit wieder zur großen und reinen Natur zurückruft.

„Ewig wechſelt der Wille den Zweck und die Regel, in ewig
Wiederholter Geſtalt wälzen die Thaten ſich um.
Aber jugendlich immer, in immer veränderter Schöne
Ehreſt Du, fromme Natur, züchtig das alte Geſetz;

Immer Dieselbe, bewahrst Du in treuen Händen dem Manne,
Was Dir das gaukelnde Kind, was Dir der Jüngling vertraut,
Nährest an gleicher Brust die vielfach wechselnden Alter;
Unter demselben Blau, über dem nämlichen Grün
Wandeln die nahen und wandeln vereint die fernen Geschlechter,
Und die Sonne Homer's, siehe! sie lächelt auch uns."

Die zweite Gruppe, die Verherrlichung der Idealität der ästhetischen Gemüthsstimmung nach den Anschauungen der ästhetischen Briefe, wird durch eine Trilogie gebildet, von denen freilich nur die beiden ersten Stücke zur Ausführung gekommen sind.

Als erstes Stück ist das Gedicht »Die Ideale« zu betrachten. Es ist der Gegensatz zwischen den schwellenden Jugendträumen und den harten Enttäuschungen des reifenden Mannesalters. Das Gefühl ruhiger Einschränkung, aber doch zugleich die Wehmuth der Entsagung. Schiller schreibt (Briefw. Bd. 3, S. 284) treffend an Körner, das Gedicht mit seinem absichtlich matten Schluß solle ein treues Bild des Zustandes sein, den es schildere, des Rheines, der sich bei Leyden im Sande verliere. Es ist eine Dissonanz, die nach harmonischer Lösung verlangt.

Und diese Lösung liegt im zweiten Stück in tiefsinnigster Weise. Es ist jenes ebenso eigenthümliche als großartige Gedicht, das ursprünglich »Das Reich der Schatten«, später »Das Reich der Formen« hieß und jetzt die Ueberschrift »Das Ideal und das Leben« führt. Schiller's tiefstes Denken und Empfinden, wie es aus seinen philosophischen Studien hervorgegangen, hat hier den zusammenfassenden dichterischen Ausdruck gefunden. Als es Schiller am 9. August 1795 an Wilhelm von Humboldt sendete, schrieb er ihm: »Wenn Sie diesen Brief erhalten, so entfernen Sie Alles, was profan ist, und lesen in geweihter Stille dieses Gedicht. Es thut mir leid, daß ich es Ihnen nicht selbst vorlesen kann und ich schenke es Ihnen nicht, wenn Sie

einmal wieder hier sein werden. Ich gestehe, daß ich nicht wenig mit mir zufrieden bin, und habe ich je die gute Meinung verdient, die Sie von mir haben, so ist es durch diese Arbeit.« Und als Körner dieses Gedicht die begeisterte dichterische Darstellung des eigenen und neuen philosophischen Systems Schiller's nannte, antwortete Schiller in einem Briefe vom 21. September 1795, daß allerdings sein System über das Schöne der nothwendige Schlüssel dazu sei, daß es aber nichtsdestoweniger auf allgemein bekannten und allgemein giltigen Begriffen ruhe.

In den ersten Strophen die Exposition. Ewigklar und spiegelrein und eben fließt das zephyrleichte Leben im Olymp den Seligen dahin; dem Menschen bleibt nur die bange Wahl zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden. Führt kein Weg hinauf zu jenen Höhen? Antwort: Auch aus der Sinne Schranken führen Pfade aufwärts zur Unendlichkeit. Wollt Ihr schon auf Erden Göttern gleichen, erhebt Euch aus den wandelbaren Freuden des irdischen Genusses zur reinen ästhetischen Weltbetrachtung, die begierdelos den Blick nur an dem Schönen, an dem Scheine weidet; werft die Angst des Irdischen von Euch, fliehet aus dem engen dumpfen Leben in des Ideales Reich. Jugendlich, von allen Erdenmalen frei, in der Vollendung Strahlen schwebet hier der Menschheit Götterbild; wenn im Leben noch des Kampfes Wage schwankt, erscheint hier der Sieg.

Sodann in den folgenden Strophen die Schilderung der unzulänglichen Wirklichkeit und des befreienden Ideals; in derselben scharf dramatischen Gegensätzlichkeit, wie »Die Würde der Frauen« das ruhelose Ungestüm des Mannes und die ruhige Anmuth der Frau in Gegensatz stellte. Im Leben wird nur der Starke das Schicksal zwingen, während der Schwache untersinkt; durch der Schönheit stille Schattenlande rinnt des Lebens Fluß sanft und eben, in der Anmuth freiem Bund vereint

ruhen hier die ausgesöhnten Triebe und der Feind ist verschwunden. In der Wissenschaft und selbst in der Kunst, so lange sie noch an der Sprödigkeit des Stoffs Widerstand findet, kann der Gedanke nur beharrlich ringend sich das Element unterwerfen, nur dem mühefrohen Ernst rauscht der Wahrheit tief versteckter Born; »aber dringt bis in der Schönheit Sphäre und im Staube bleibt die Schwere mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück, nicht der Masse qualvoll abgerungen, schlank und leicht wie aus dem Nichts gesprungen steht das Bild vor dem entzückten Blick, alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen in des Sieges hoher Sicherheit, ausgestoßen hat es jeden Zeugen menschlicher Bedürftigkeit.« Wenn Ihr in der Menschheit trauriger Blöße steht vor des Gesetzes Größe, da steht vor der Wahrheit muthlos die beschämte That, kein Erschaffner hat dies Ziel erflogen; aber flüchtet aus der Sinne Schranken in die Freiheit der Gedanken, d. h. löst den Widerspruch zwischen der Forderung des Gesetzes und den Schranken der endlichen Kraft, indem Ihr vermittelst der Idee der Schönheit Euer Inneres zur Harmonie der Triebe, zum Einklang von Pflicht und Neigung macht, und die Furchterscheinung ist entflohn, nehmt die Gottheit auf in Euern Willen und sie steigt von ihrem Weltenthron. In der Menschheit Leiden erliegt nur allzuoft die höhere Natur und das Unsterbliche in uns, und wohl hat der Mensch ein Recht, sich darüber zu empören und laut seine Klage zu erheben; »aber in den heiteren Regionen, wo die reinen Formen wohnen, rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr; lieblich wie der Iris Farbenfeuer auf der Donnerwolke duft'gem Thau schimmert durch der Wehmuth düstern Schleier hier der Ruhe heitres Blau.«

Zuletzt die gewaltigen Schlußstrophen, die dem ringenden Menschen die Möglichkeit und Gewißheit dieser idealen Versöhnung verheißen.

„Tief erniedrigt zu des Feigen Knechte
Ging in ewigem Gefechte
Einſt Alcid des Lebens ſchwere Bahn,
Rang mit Hydern und umarmt' den Leuen
Stürzte ſich, die Freunde zu befreien,
Lebend in des Todtenſchiffers Kahn.
Alle Plagen, alle Erdenlaſten
Wälzt der unverſöhnten Göttin Liſt
Auf die will'gen Schultern des Verhaßten
Bis ſein Lauf geendigt iſt",

„Bis der Gott des Irdiſchen entkleidet,
Flammend ſich vom Menſchen ſcheidet
Und des Aethers leichte Lüfte trinkt.
Froh des neuen ungewohnten Schwebens
Fließt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild ſinkt und ſinkt und ſinkt.
Des Olympus Harmonien empfangen
Den Verklärten in Kronion's Saal,
Und die Göttin mit den Roſenwangen
Reicht ihm lächelnd den Pokal."

Von dem dritten Gedicht, das der Schluß der Trilogie geworden wäre, haben wir nur Kunde durch einen Brief, den Schiller am 30. November 1795 an Wilhelm von Humboldt (Briefwechſel S. 326 ff.) ſchrieb. Dieſer Brief lautet: »Mit der »Elegie« verglichen iſt »Das Reich der Schatten« blos ein Lehrgedicht; wäre der Inhalt des letzteren ſo poetiſch ausgeführt wie der Inhalt der Elegie, ſo wäre es in gewiſſem Sinn ein Maximum geweſen. Sehen Sie, lieber Freund, das will ich verſuchen, ſobald ich Muße bekomme, an den Almanach des nächſten Jahres zu denken. Ich will eine Idylle ſchreiben, wie ich hier eine Elegie ſchrieb. Alle meine poetiſchen Kräfte ſpannen ſich zu dieſer Energie noch an, das Ideal der Schönheit objectiv zu individualiſiren. Ich habe ernſtlich im Sinn, da fortzufahren, wo das Reich der Schatten aufhört; aber darſtellend und nicht lehrend. Herkules iſt in den Olymp eingetreten. Die Vermählung des Herkules mit der Hebe würde der Inhalt meiner

Idylle sein. Ueber diesen Stoff hinaus giebt es keinen mehr für den Poeten, denn dieser darf die menschliche Natur nicht verlassen, und eben von diesem Uebertritt des Menschen in den Gott würde diese Idylle handeln. Die Hauptfiguren wären zwar schon Götter, aber durch Herkules kann ich, sie noch an die Menschheit anknüpfend, eine Bewegung in das Gemälde bringen. Der Stoff dieser Idylle ist das Ideal. Denken Sie Sich den Genuß, lieber Freund, in einer poetischen Darstellung alles Sterbliche ausgelöscht, lauter Licht, lauter Freiheit, lauter Vermögen, keinen Schatten, keine Schranke, nichts von dem Allen mehr zu sehen. Mir schwindelt ordentlich, wenn ich an diese Aufgabe, wenn ich an die Möglichkeit ihrer Auflösung denke. Eine Scene im Olymp darzustellen, welcher höchste aller Genüsse! Ich verzweifle nicht ganz daran, wenn mein Gemüth nur erst ganz frei und von allem Schmutz der Wirklichkeit recht rein gewaschen ist; ich nehme dann meine ganze Kraft und den ganzen ätherischen Theil meiner Natur noch auf einmal zusammen, wenn er auch bei dieser Gelegenheit rein sollte aufgebraucht werden. Fragen Sie mich aber nach nichts. Ich habe blos noch ganz schwankende Bilder davon und nur hie und da einzelne Züge. Ein langes Studiren und Streben muß mich erst lehren, ob etwas Festes, Plastisches daraus werden kann.«

Offenbar hatte Schiller diese Idylle im Sinn, als er in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung an den Idyllendichter die Forderung stellte, er solle uns nicht rückwärts in unsere Kindheit führen, um uns mit den kostbarsten Erwerbungen unseres Verstandes eine Ruhe erkaufen zu lassen, die nicht länger dauern könne als der Schlaf unserer Geisteskräfte; er solle uns vielmehr vorwärts zu unserer Mündigkeit führen, um uns die höhere Harmonie empfinden zu geben, die den Kämpfer belohnt, den Ueberwinder beglückt. Nicht nach Arkadien, sondern nach dem Elysium. Der Begriff dieser Idylle,

fährt Schiller fort, iſt der Begriff eines völlig aufgelöſten Kampfes, einer freien Vereinigung der Neigungen mit dem Geſetz, einer zur höchſten ſittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur, kurz, er iſt kein anderer als das Ideal der Schönheit auf das wirkliche Leben angewendet. Ihr Charakter beſteht darin, daß aller Gegenſatz der Wirklichkeit mit dem Ideal vollkommen aufgehoben ſei. Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit; eine Ruhe, die aus dem Gleichgewicht, nicht aus dem Stillſtand der Kräfte, die aus der Fülle, nicht aus der Leerheit fließt und von dem Gefühl eines unendlichen Vermögens begleitet wird.

Sehr begreiflich und kaum zu beklagen, daß dieſe Dichtung nur ein ſchöner Traum geblieben. Das dichteriſche Feingefühl warnte, die Grenzen des Darſtellbaren zu überſchreiten. Ueber den beabſichtigten Grundgedanken aber können wir nicht zweifelhaft ſein. Er liegt in dem Epigramm »Zeus zu Herkules«:

„Nicht aus meinem Nektar haſt Du die Gottheit getrunken,
Deine Götterkraft war's, die Dir den Nektar errang."

3.

Die Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung.

Durch den reichen dichteriſchen Segen, welchen der Sommer 1795 gebracht hatte, fühlte ſich Schiller in ſeiner ſchöpferiſchen Stimmung bedeutend gehoben. Noch im September 1794 hatte er kleinmüthig an Körner geſchrieben, daß er nichts weniger als einen Dichter vorſtellen könne, höchſtens überraſche ihn der poetiſche Geiſt, wo er philoſophiren wolle; jetzt ſpricht aus allen ſeinen Briefen die freudige Ueberzeugung, daß eine neue Epoche des dichteriſchen Schaffens für ihn gekommen ſei, reiner und größer als die vorangegangene.

Schon keimte und wuchs der Plan zum Wallenſtein; ernſt-

lich beschäftigte ihn der später verworfene Plan zu den Maltesern. Allein, wie Goethe treffend in einem Gespräch mit Eckermann bemerkt, Schiller's Art war es nicht, mit einer gewissen Bewußtlosigkeit und gleichsam instinctmäßig zu verfahren. Gleich Lessing suchte auch Schiller sich erst kritisch den Weg zu bahnen. Je mehr er infolge der inneren Umbildung und Vertiefung der letzten Jahre auch im Poetischen einen völlig neuen Menschen angezogen, so daß er laut eines Briefes an Körner (Bd. 3, S. 193) jetzt selbst auf Don Carlos nur mit Geringschätzung herabsah, um so mehr drängte es ihn, über das Recht und das Ziel der fortan einzuschlagenden Richtung sich erst wissenschaftlich Rechenschaft abzulegen.

Es geschah in der herrlichen Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung. Schiller selbst bezeichnet sie als eine Brücke zur poetischen Production. Lange vorbereitet, wurde sie im September 1795 begonnen und am 4. Januar 1796 vollendet.

Zwei Einwirkungen waren es vornehmlich, die jetzt Schiller's dichterisches Formgefühl mächtig bestimmten; einerseits die unabläßig steigende Verehrung für die Griechen und andererseits die beginnende Freundschaft mit Goethe. In der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung suchte sich Schiller in umsichtiger Selbstprüfung die Doppelfrage zu beantworten, die ihm aus diesen Einwirkungen entstanden war. »Erstens: Können wir Neueren im Vergleich mit der unerreichbaren Vortrefflichkeit der Alten überhaupt noch ächte Dichter sein? Und zweitens: Kann ich, Friedrich Schiller, gegenüber der gewaltigen Dichtergröße Goethe's mit meinem von Grund aus andersgearteten Naturell mich als Dichter behaupten, kann ich meine angeborene undurchbrechbare Eigenart zum naturnothwendigen dichterischen Ausdruck bringen und doch den höchsten und reinsten Kunstforderungen entsprechen?

Auch inmitten der strengsten und eifrigsten philosophischen

Studien hatte Schiller, wie er in einem Briefe an Wilhelm von Humboldt vom 26. October 1795 ausdrücklich bezeugt, die ſtete Beſchäftigung mit den griechiſchen Dichtern nicht bei Seite geſtellt. Hatte ſich ihm doch grade im Kampf gegen die Enge und Härte der Sinnenfeindlichkeit Kant's die Einzigkeit griechiſcher Menſchheit nur um ſo ſtrahlender offenbart! Wir wiſſen, mit welcher tiefen Begeiſterung Schiller in den Briefen über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen auf die unſterblichen Werke der Griechen verwies, in denen allein die verlorene Würde der Menſchheit gerettet und aufbewahrt ſei. Aus dem Nachbild das Urbild ſchöner und harmoniſcher Menſchlichkeit wiederherzuſtellen, ſei die Aufgabe des Künſtlers; es komme daher Alles darauf an, daß er ſchon früh mit der Milch eines beſſeren Zeitalters ſich nähre und unter fernem griechiſchem Himmel zur Mündigkeit reife. Die »Elegie« und die gleichzeitigen Epigramme bezeugen, wie emſig und glücklich Schiller bemüht war, die Mahnung, die er an den Künſtler der Gegenwart richtete, auch ſeinerſeits ſelbſt zu befolgen.

In jenem denkwürdigen Briefe an Humboldt ſagt er: »Dieſe ſchnelle Aneignung der griechiſchen Natur unter den ungünſtigſten Umſtänden beweiſt, wie mir däucht, daß nicht eine urſprüngliche Differenz zwiſchen mich und die Griechen getreten ſein konnte; ja ich bilde mir in gewiſſen Augenblicken ein, daß ich eine größere Verwandtſchaft zu den Griechen haben muß als viele Andere, weil ich ſie, ohne einen unmittelbaren Zugang zu ihnen, doch noch immer in meinen Kreis ziehen und mit meinen Fühlhörnern erfaſſen kann. Geben Sie mir nichts als Muße und ſoviel Geſundheit, als ich bisher nur gehabt, ſo ſollen Sie ſicherlich Producte von mir ſehen, die nicht ungriechiſcher ſein ſollen, als die Producte Derer, welche den Homer an der Quelle ſtudiren.« Mit jugendfriſcher Unerſchrockenheit faßt er den Entſchluß, das halbvergeſſene Griechiſch aufs neue grammatiſch

zu lernen. Nur mit der ruhigen Vernunft und der schönen Natur der Alten will er sich umgeben und im eigentlichen Sinn unter ihnen leben; was er liest, soll aus der alten Welt, was er arbeitet, soll Darstellung sein.

Und als Herder für die Horen eine Abhandlung »Iduna oder der Apfel der Verjüngung« eingesendet hatte, in welcher er den Versuch machte, nach der Weise Klopstock's eine Lanze für die nordische Mythologie zu brechen, weil diese, als unserer eigenen Denkart und Sprache entsprossen, für uns die ächt volksthümliche sei, antwortete ihm Schiller am 4. November 1795 (Aus Herder's Nachlaß, Bd. 1, S. 193): »Giebt man Ihnen die Voraussetzung zu, daß die Poesie aus dem Leben, aus der Zeit, aus dem Wirklichen hervorgehen, damit eins ausmachen und darein zurückfließen muß und in unseren Umständen kann, so haben Sie gewonnen; denn alsdann ist nicht zu leugnen, daß die Verwandtschaft dieser nordischen Gebilde mit unserem germanischen Geiste für sie entscheiden muß. Aber grade jene Voraussetzung leugne ich. Es läßt sich, wie ich denke, beweisen, daß unser Denken und Treiben, unser bürgerliches, politisches, religiöses, wissenschaftliches Leben und Wirken wie die Prosa der Poesie entgegengesetzt ist. Diese Uebermacht der Prosa in dem Ganzen unseres Zustandes ist meines Bedünkens so groß und so entschieden, daß der poetische Geist, anstatt darüber Meister zu werden, nothwendig davon angesteckt und also zu Grunde gerichtet werden müßte. Daher weiß ich für den poetischen Genius kein Heil als daß er sich aus dem Gebiet der wirklichen Welt zurückzieht und anstatt jener Coalition, die ihm gefährlich sein würde, auf die strengste Separation sein Bestreben richtet. Daher scheint es mir grade ein Gewinn für ihn zu sein, daß er sich seine eigene Welt formirt und durch die griechischen Mythen der Verwandte eines fernen, fremden und idealischen Zeitalters bleibt.«

Und der eben jetzt fröhlich aufblühende Verkehr mit Goethe konnte Schiller in dieſer Hinneigung zum Griechenthum nur beſtärken.

Bisher hatte ſich trotz aller Verſuche der beiderſeitigen Freunde zwiſchen Goethe und Schiller kein freundliches Vernehmen geſtalten wollen. Es iſt ſehr begreiflich, daß ſich Goethe zuerſt gegen Schiller ablehnend verhielt. Man muß nicht wiſſen, was es heißt, ſein ganzes Selbſt für eine große Idee einſetzen, wenn man es Goethe verübelt, daß er erſchrak und zürnte, als er, aus Italien zurückkehrend, wo er ſich eben zur reinſten Kunſtanſchauung emporgearbeitet hatte, das Ziel ſeines Strebens durch die Gegenwirkung der allbewunderten unreifen Jugenddichtungen Schiller's gefährdet ſah. Und unglücklicherweiſe ließ ſich Schiller, ſo bewundernd und ſich unterordnend er in vielen brieflichen Aeußerungen zu Goethe's Größe hinaufblickt, in der Leidenſchaftlichkeit verletzten Stolzes zu Schritten hinreißen, die nicht anders als kleinlich und gehäſſig genannt werden können. Vergleicht man ſeine ſcharfe und unleugbar ungerechte Recenſion über Egmont mit jenen Briefen an Körner, in welchen er ſeine erſten flüchtigen Begegnungen mit Goethe ſchildert, ſo iſt ſie ſchwerlich aus rein und ausſchließlich künſtleriſchen Beweggründen abzuleiten. Selbſt Fauſt, wie wir aus einem Brief Körner's (Bd. 2, S. 193) erſehen, fand damals nicht Schiller's Beifall. Das Schlimmſte aber iſt jene böſe, alle Grenzen anſtändiger Kritik überſchreitende Anſpielung auf Goethe's Verhältniß zu Chriſtiane Vulpius in einer Anmerkung zu der Abhandlung über Anmuth und Würde (Bd. 10, S. 355), die nur ein ſo großer Menſch wie Goethe jemals verzeihen konnte. Allein endlich hatte ſich doch das Zuſammengehörige zuſammengefunden. Die Annäherung begann im Frühjahr 1794. Schiller forderte Goethe zur Mitarbeiterſchaft an den Horen auf, Goethe antwortete freundlich und theilnehmend. Kurz darauf erfolgte bei zufälliger Be-

gegnung in der naturwissenschaftlichen Vorlesung eines Jenaer Professors jenes merkwürdige Gespräch, von welchem Goethe in den Tag- und Jahresheften erzählt. Nach Goethe's Bericht war der Inhalt desselben wesentlich naturwissenschaftlich, wenn auch zugleich alle tiefsten philosophischen Fragen berührend; aus einem Brief Schiller's an Körner vom 1. September 1794 aber erhellt, daß, wie es in der Natur der Sache lag, entweder schon jetzt oder doch bald nachher alle Hauptideen der Kunst und Kunsttheorie zur Sprache kamen. Unerwartet zeigte sich die innigste Uebereinstimmung, die um so gewichtiger war, da sie aus der größten Verschiedenheit der Gesichtspunkte hervorging. Beide gewannen die beglückende Ueberzeugung vollster Wesens- und Strebensverwandtschaft. Jeder sah im Anderen fortan nur die unvermißbare Bereicherung und Erweiterung seiner selbst, einen unentbehrlichen Bestandtheil des eigenen Daseins. Man kann nicht ohne Rührung lesen, was Schiller am 31. August 1794 an Goethe schreibt, daß es gut gewesen, daß sie, die so sehr verschiedene Bahnen gewandelt, nicht früher als grade jetzt zusammengeführt worden; nun aber könnten sie, so viel von dem Wege noch übrig sein möge, in Gemeinschaft durchwandeln, und zwar mit um so größerem Gewinn, da die letzten Gefährten auf einer langen Reise sich immer am meisten zu sagen hätten. Goethe's Briefe aus dieser Zeit bekunden überall dieselbe herzliche Freude; und noch in seinem hohen Alter schrieb er (Bd. 27, S. 495) in Bezug auf diesen unvergleichlichen Freundschaftsbund: »Selten ist es, daß zwei Personen, die gleichsam die Hälften voneinander ausmachen, sich nicht abstoßen, sondern sich anschließen und einander ergänzen.« Nur auf dem festen Grunde völlig neidloser Seelenhoheit konnte solche Freundschaft erblühen.

Caroline von Wolzogen hat in ihrer Lebensbeschreibung Schiller's (Bd. 2, S. 116) das herrliche Wort: »Es war eine

merkwürdige Stunde, über die ein günſtiges Geſchick den reichſten Segen ausſchüttete. Aus dem vertrauten freundſchaftlichen Verkehr ſolcher Geiſter mußten die edelſten Früchte hervorkeimen. Keine Nation, keine Periode der Literatur bietet uns einen ſo ſchönen, aus ächter und reiner Begeiſterung für Wahrheit und Schönheit entſprungenen Verein, ein ſo inniges neidloſes Zuſammenſtreben nach dem höchſten Ziel; und auch als Muſter des deutſchen Nationalſinns, der das Große und Weſentliche rein zu ergreifen und ſich aller kleinlichen Beziehungen zu entſchlagen vermag, kann dieſes Verhältniß gelten.«

Was Schiller jetzt am meiſten an Goethe's Dichtergenius bewunderte und was in der That, wie Schiller aufrichtig anerkannte, Goethe dichteriſch ſo hoch über Schiller ſtellt, das iſt die geſunde und ſichere Sinnlichkeit Goethe's, ſeine feſte und lebendige Geſtaltungskraft, ſeine geniale und darum durchaus naive Intuition, die immer mitten aus den Dingen herausſchafft, ohne je ſich in die Abwege dürrer Verſtandesallgemeinheit oder naturwidriger Phantaſtik zu verlieren. War er nach dieſer Seite mit Shakeſpeare zu vergleichen, ſo lehnten ſich doch ſeine neuſten Kunſtſchöpfungen, Iphigenie, Taſſo, die römiſchen Elegien, ſelbſt Reineke Fuchs, im bewußten und ſcharf betonten Gegenſatz zu Shakeſpeare, mit feinſtem Sinn an die ſtille Größe und Einfalt der Formengebung der Alten. In Goethe ſah daher Schiller bethätigt und erfüllt, was jetzt ihm ſelbſt, nach Maßgabe ſeiner eigenen Entwicklung, höchſtes Kunſtideal war. Goethe war ihm jener gottbegnadete Künſtler, deſſen Bild er mit ſo warmer Liebe im neunten Brief ſeiner Abhandlung über die äſthetiſche Erziehung entwirft; zwar ein Sohn ſeiner Zeit, aber nicht deren Zögling, gereift unter der Sonne des fernen griechiſchen Himmels, unangeſteckt vom Verderbniß der Zeiten und Geſchlechter im reinen Aether ſeiner harmoniſchen Natur waltend.

Es iſt überaus bezeichnend, wie Schiller von ſeinem jetzigen

Standpunkt aus fast immer nur diese griechische Seite in Goethe hervorhebt. Auch jener denkwürdige Brief Schiller's an Goethe vom 23. August 1794, in welchem Schiller, nach Goethe's Ausdruck, mit freundschaftlicher Hand die Summe von Goethe's Existenz zog, hat in dieser strengen Ausschließlichkeit seine eigenste geschichtliche Bedeutung. Wäre Goethe, heißt es hier, als ein Grieche, ja nur als ein Italiener geboren, hätte ihn schon von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisirende Kunst umgeben, so wären die Mühen seines Bildungsweges unendlich verkürzt, vielleicht sogar ganz erspart worden. Schon in die erste Anschauung der Dinge würde er die Form des Nothwendigen in sich aufgenommen, schon in seinen ersten Erfahrungen den großen Stil in sich entwickelt haben; jetzt aber, da er als ein Deutscher geboren und als ein griechischer Geist in diese nordische Schöpfung geworfen worden, jetzt sei ihm keine andere Wahl geblieben als entweder selbst zum nordischen Künstler zu werden oder seiner Phantasie das, was ihr die Wirklichkeit vorenthalten, durch Nachhilfe der Denkkraft zu ersetzen und so gleichsam von innen heraus denkend ein Griechenland zu gewinnen. Einzig einem so überlegenen Geist wie Goethe habe es gelingen können, die Ergebnisse der Reflexion wieder in Intuition, die Begriffe und Gedanken in Stimmungen und Gefühle zu verwandeln.

Naives und fest plastisches Ergreifen des Naturwahren, getragen und durchglüht von der hoheitsvollen Kunstidealität der Griechen, das war das Schöpfungsgeheimniß, das aus allen diesen Werken Goethe's sprach und das in Schiller den begeistertsten Wiederhall fand.

Wer jenen Gesprächen Goethe's und Schiller's hätte lauschen können, von denen Goethe in seinem kleinen Aufsatz »Ueber die Einwirkung der neueren Philosophie« (Bd. 40, S. 422) berichtet, daß sie meist auf den hohen Vorzügen der griechischen

Dichtung weilten, und daß er seinerseits damals hartnäckig nur diese Weise als die einzig rechte und wünschenswerthe gelten ließ!

Trotzalledem! Schiller's Natur und Persönlichkeit war zu mächtig, als daß er sich diesen andrängenden äußeren Einwirkungen hätte ganz gefangen geben können. Schiller war sich klar bewußt, daß die Kunst der Neueren, so sehr sie an sinnlicher Fülle und Anschaulichkeit hinter der Kunst der Alten zurückstehe, an Tiefe des geistigen Gehalts sie übertreffe. Und so sehr er die ruhige und hoheitsvolle Naivetät Goethe's bewunderte, ein Etwas lebte und wirkte ununterdrückbar in Schiller, dessen Berechtigung und eigenartige Schaffenskraft er auch Goethe's Eigenthümlichkeit gegenüber unwankbar aufrechterhielt, falls er nur im Stande sei, die widerstreitenden Kräfte seines philosophischen und dichterischen Denkens und Empfindens immer mehr und mehr in Einklang zu bringen.

Ueber das Verhältniß antiker und moderner Tragik spricht schon der Aufsatz über tragische Kunst, welcher 1792 im zweiten Heft der Neuen Thalia erschien, mit durchdringendem Scharfblick. »Eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal«, sagt Schiller in diesem Aufsatz, »ist für freie, sich selbst bestimmende Wesen immer demüthigend und kränkend. Dies ist es, was uns auch in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig läßt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Nothwendigkeit appellirt wird und für unsere vernunftfordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurückbleibt. Aber auf der höchsten und letzten Stufe, welche der moralisch gebildete Mensch erklimmt und zu welcher die rührende Kunst sich erheben kann, löst sich auch dieser, und jeder Schatten von Unlust verschwindet mit ihm. Dies geschieht, wenn selbst die Unzufriedenheit mit dem Schicksal wegfällt und sich in die Ahnung oder lieber in ein deutliches Bewußtsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung eines gütigen

Willens verliert. Dann gesellt sich zu unserem Vergnügen an moralischer Uebereinstimmung die erquickende Vorstellung der vollkommensten Zweckmäßigkeit im großen Ganzen der Natur; und die scheinbare Verletzung derselben, welche uns in dem einzelnen Fall Schmerzen erweckte, wird blos ein Stachel für unsere Vernunft, in allgemeinen Gesetzen eine Rechtfertigung dieses besonderen Falles aufzusuchen und den einzelnen Mißlaut in der großen Harmonie aufzulösen. Zu dieser reinen Höhe tragischer Rührung hat sich die griechische Kunst nie erhoben, weil weder die Volksreligion noch selbst die Philosophie der Griechen ihnen so weit vorleuchtete. Der neueren Kunst, welche den Vortheil genießt, von einer geläuterten Philosophie einen reineren Stoff zu empfangen, ist es aufbehalten, auch diese höchste Forderung zu erfüllen und so die ganze moralische Würde der Kunst zu entfalten. Müssen wir Neueren wirklich darauf Verzicht thun, griechische Kunst je wiederherzustellen, weil der philosophische Genius des Zeitalters und die moderne Kultur überhaupt der Poesie nicht günstig sind, so wirken sie weniger nachtheilig auf die tragische Kunst, welche mehr auf dem Sittlichen ruht; ihr allein ersetzt vielleicht unsere Kultur den Raub, den sie an der Kunst überhaupt verübte.« Und bald dehnte Schiller diese Unterscheidung antiker und moderner Tragik tiefer und allgemeiner auf die gesammte Kunst aus. Am 26. October 1795 schreibt Schiller an Humboldt: »Es ist Etwas in allen modernen Dichtern, die Römer miteingeschlossen, was sie als Moderne miteinander gemein haben, was ganz und gar nicht griechischer Art ist, wodurch sie aber große Dinge ausrichten. Es ist eine Realität, keine Schranke; die Neueren haben es vor den Griechen voraus. Mit dieser modernen Realität verbinden Einige, wie z. B. Goethe eine größere oder kleinere Portion griechischen Geistes, die aber, wo sie nicht ganz und gar wie in Voß auf harmonischen Stamm gepfropft ist, dem griechischen

immer nicht beikommt. Ich habe zugleich bemerkt, daß dieſe Annäherung an den griechiſchen Geiſt, die doch nie Erreichung wird, immer etwas von jener Realität annimmt, gradeheraus-geſagt, daß ein Product immer um ſo ärmer an Geiſt iſt, je mehr es Natur iſt. Und nun fragt ſich, ſollte der moderne Dichter nicht Recht haben, lieber auf ſeinem, ihm ausſchließend eigenen Gebiet ſich heimiſch und vollkommen zu machen, als in einem fremden, wo ihm die Welt, ſeine Sprache und ſeine Kultur ſelbſt ewig widerſteht, ſich von den Griechen übertreffen zu laſſen? Sollten, mit Einem Wort, neuere Dichter nicht beſſer thun, das Ideal als die Wirklichkeit zu bearbeiten?«

Nicht mit gleicher Deutlichkeit hat Schiller in ſeinen Briefen ausgeſprochen, worin er ſich von Goethe's künſtleriſcher Auffaſſungs- und Behandlungsweiſe unterſchieden fühlte. Aber es iſt klar, daß ihm ſchon jetzt feſt und beſtimmt vor Augen ſtand, was er ſpäter im Muſenalmanach von 1797 in dem ſchönen Epigramm »Die Uebereinſtimmung« ausſprach:

„Wahrheit ſuchen wir Beide; Du außen im Leben, ich innen
In dem Herzen, und ſo findet ſie Jeder gewiß.
Iſt das Auge geſund, ſo begegnet es außen dem Schöpfer,
Iſt es das Herz, dann gewiß ſpiegelt es innen die Welt.“

Es handelte ſich für ihn nur darum, dieſen überquellenden Idealismus mit der unerläßlichen realiſtiſchen Naturwahrheit zu beleben und zu durchdringen. Am 21. März 1796 ſchreibt Schiller an Humboldt, daß er auf dem Wege, den er im Wallenſtein einſchlage, ſich in realiſtiſcher Behandlung der Charaktere mit Goethe werde meſſen müſſen und daß er hierin freilich gegen dieſen verlieren werde; Eines aber bleibe ihm doch, was ſein ſei und was Goethe ſeinerſeits nie erreichen werde. »Man wird uns«, fährt Schiller fort, »wie ich mir in meinen muthvollſten Augenblicken verſpreche, dereinſt verſchieden ſpecificiren, aber man wird unſere Arten einander nicht unterordnen, ſon-

dern unter einem höheren idealischen Gattungsbegriff einander coordiniren.«

Gedeihliches Schaffen war nicht zu hoffen, bevor nicht dieser innere Streit und Widerstreit der Ansichten und Gesinnungen in Schiller gelöst und versöhnt war.

Die Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung ist der Versuch dieser Lösung. Sie ist daher eine Auseinandersetzung sowohl mit den Griechen wie mit Goethe; und zwar eine Auseinandersetzung, die überall auf die tiefsten Wurzeln aller Kunst und Kunstgeschichte zurückgeht.

Schiller führt aus, daß, wie der volle und ganze Umfang des menschlichen Geistes überhaupt, so auch insbesondere der volle und ganze Umfang des menschlichen Kunstvermögens nur erschöpft und umschrieben werde, wenn man zwei verschiedenartige, sich gegenseitig ergänzende Richtungen und Aeußerungsweisen desselben unterscheide und anerkenne. Die eine dieser Richtungen und Aeußerungsweisen sei die naive, die andere die sentimentale oder, wie Schiller sich ausdrückt, die sentimentalische; das Wort »sentimentalisch« im Sinn und nach dem Vorgang Sterne's als Bezeichnung alles Gedanken- und Gefühlsinnerlichen genommen. Die naive Dichtung sei das Ueberwiegen der Anschauung über die Empfindung, die sentimentalische das Ueberwiegen der Empfindung über die Anschauung. Das Naive sei die unterscheidende Eigenthümlichkeit und der Vorzug der Alten, das Sentimentalische sei die Eigenthümlichkeit und die Stärke der Neueren. Naiv sei gleich den besten Alten der Genius Shakespeare's und Goethe's; in der künstlerischen Ausgestaltung des Sentimentalischen liege sein, d. h. Schiller's eigenes dichterisches Wesen, dessen Berechtigung und Schöpferkraft.

Bereits die erste Abtheilung, welche 1795 im elften Stück der Horen unter der Ueberschrift: »Ueber das Naive« erschien, entwickelt und schildert diesen Gegensatz in großen und geist-

vollen Zügen, obgleich nicht zu verkennen iſt, daß hier noch einzelne ſtörende Verzahnungen aus dem erſten Entwurf von 1793, der aus den Kallias-Studien entſtanden und offenbar noch ganz im Sinn und in der Richtung der moralphiloſophiſchen Abhandlungen Schiller's gehalten war, ſtehen geblieben ſind.

Naiv iſt nur, was reine und ganze Natur iſt; und wir ſprechen nur da vom Naiven, wo wir das rein und geſund Natürliche dem Künſtlichen und Verkünſtelten beſchämend gegenüberſtellen. Streng genommen iſt daher dieſer Begriff nur auf die bewußte Menſchenwelt anzuwenden. Naiv ſind die Kinder und die Naturvölker. Naiv aber muß auch jedes wahre Genie ſein oder es iſt keines. Dadurch allein legitimirt es ſich als Genie, daß es in ſchlichter Einfalt über alle verwickelte Künſtlichkeit triumphirt; blos von der Natur oder dem Inſtinct, ſeinem ſchützenden Engel geleitet, geht es ruhig und ſicher durch alle Schlingen des falſchen Geſchmacks, in welche ſich das Nichtgenie unausbleiblich verſtrickt hat. Dieſe geniale Naivetät iſt es, was das eigenſte Weſen der Griechen ausmacht. Es hat etwas Befremdendes, daß man bei den Griechen ſo wenig Spuren von dem ſentimentaliſchen Intereſſe antrifft, mit welchem wir Neueren an Naturſcenen und an Naturcharakteren hängen. Woher dieſer Unterſchied? Nicht unſere größere Naturmäßigkeit, ganz im Gegentheil die Naturwidrigkeit unſerer Denkart und Sitte iſt es, die den unbeſtechlich in jedem Menſchenherz liegenden Trieb nach Wahrheit und Einfachheit antreibt, in der phyſiſchen Welt eine Befriedigung zu ſuchen, die er in der moraliſchen nicht hoffen kann. Der Grieche, einig mit ſich ſelbſt und glücklich im Gefühl ſeiner Menſchheit, ſah in der Menſchheit ſelbſt das Schönſte und Höchſte; während wir, uneinig mit uns ſelbſt und unglücklich in unſeren Erfahrungen von Menſchheit, keinen dringenderen Wunſch haben als aus derſelben herauszufliehen. Unſer Gefühl

für die Natur ist einerlei mit dem Gefühl, welches wir für die Alten selbst haben; es ist die Sehnsucht nach der verlorenen Unmittelbarkeit, nach dem verlorenen Glück der Kindheit. Die Alten empfanden natürlich, wir empfinden das Natürliche. Es war ohne Zweifel ein ganz anderes Gefühl, was Homer's Seele füllte, als er seinen göttlichen Sauhirten den Odysseus bewirthen ließ, als was die Seele des jungen Werther bewegte, da er nach einer lästigen Gesellschaft diesen Gesang las. Unser Gefühl für Natur gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit. Erst als die Zeiten gekommen waren, da das naiv und unbewußt Natürliche aufgehört hatte, Thatsache und Erfahrung des Lebens, Grund und Seele des Handelns und Empfindens zu sein, wurde es Gegenstand der Ideen, des denkenden und empfindenden Sehnens. Dies zeigt sich schon in Euripides, ebenso in Horaz, Properz und Virgil. Konnten die Dichter, die überall ihrem Begriff nach Bewahrer der Natur sind, nicht mehr Zeugen der Natur sein, so mußten sie Rächer der Natur werden; konnten sie nicht mehr selbst Natur sein, so mußten sie die verlorene Natur suchen. Aus diesem Gegensatz entspringen zwei ganz verschiedene Dichtweisen. Alle Dichter, die in Wahrheit Dichter sind, werden je nach der Beschaffenheit ihres Zeitalters und ihrer zufälligen Bildungsumstände entweder naive oder sentimentalische Dichter sein. Allerdings giebt es in vorgerückteren Zeiten auch noch einzelne naive Dichter, wie Shakespeare, wie Goethe; aber meist werden die Dichter dieser Zeiten doch entweder ganz und gar zur sentimentalischen Gattung gehören oder doch von sentimentalischen Einwirkungen berührt werden. Es frägt sich also: Ist diese sentimentalische Dichtung berechtigt, ist sie eine Erweiterung des menschlichen Dichtungsvermögens oder nur eine Abart?

Die zweite Abtheilung, welche zuerst im zwölften Stück der Horen von 1795 unter der Ueberschrift »Die sentimentali-

schen Dichter« erschien, entwickelt zu diesem Behuf den Begriff der sogenannten sentimentalischen Dichtart und deren künstlerische und geschichtliche Erscheinungsformen.

Auch in der sentimentalischen Dichtung ist die Natur die einzige Flamme, an der sich der Dichtergeist nährt. Allein während in gesund und einfach natürlichen Zuständen, wo der Mensch noch, mit allen seinen Kräften zugleich, als harmonische Einheit wirkt, wo mithin das Ganze seiner Natur sich in der Wirklichkeit vollständig ausdrückt, die möglichst vollständige Nachahmung des Wirklichen das natürliche und unmittelbare Lebenselement aller Kunst und Poesie ist, muß die Dichtung im Zustand verkünstelter Kultur, wo der Mensch jenes harmonische Zusammenwirken seiner ganzen Natur nicht mehr als sinnfällige Thatsache, sondern nur als eine erst zu erstrebende Idee vor sich sieht, Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal oder, was Dasselbe ist, Darstellung des Ideals sein. Die naiven Dichter rühren uns durch Natur, durch sinnliche Wahrheit, durch lebendige Gegenwart; die sentimentalischen Dichter rühren uns durch Ideen. »Man hätte deswegen alte und moderne, naive und sentimentalische Dichter entweder gar nicht oder nur unter einem gemeinschaftlichen höheren Begriff miteinander vergleichen sollen. Denn freilich, wenn man den Gattungsbegriff der Poesie zuvor einseitig aus den alten Poeten abstrahirt hat, so ist nichts leichter, aber auch nichts trivialer, als die modernen gegen sie herabzusetzen. Wenn man nur Das Poesie nennt, was zu allen Zeiten auf die einfältige Natur gleichförmig wirkte, so kann es nicht anders sein als daß man den neueren Poeten grade in ihrer eigensten und erhabensten Schönheit den Namen der Dichter wird streitig machen müssen. Keinem Vernünftigen kann es einfallen, in Demjenigen, worin Homer groß ist, irgendeinen Neueren ihm an die Seite stellen zu wollen, und es klingt lächerlich genug, wenn man einen Milton oder Klopstock mit dem Namen eines

Homer beehrt sieht; ebensowenig aber wird irgendein alter Dichter und am wenigsten Homer in Demjenigen, was den modernen Dichter charakteristisch auszeichnet, die Vergleichung mit demselben aushalten können. Jener ist mächtig durch die Kunst der Begrenzung, dieser ist es durch die Kunst des Unendlichen. Daher erklärt sich auch der hohe Vorzug, den die bildende Kunst des Alterthums über die der neueren Zeiten behauptet. Ein Werk für das Auge findet nur in der Begrenzung seine Vollkommenheit, ein Werk für die Einbildungskraft kann sie auch durch das Unbegrenzte erreichen. In plastischen Werken hilft dem Neueren seine Ueberlegenheit in Ideen wenig; hier ist er genöthigt, das Bild seiner Einbildungskraft auf das genauste im Raum zu bestimmen und sich folglich mit dem alten Künstler grade in derjenigen Eigenschaft zu messen, worin dieser seinen unbestreitbaren Vorzug hat. In poetischen Werken ist es anders. Siegen gleich die alten Dichter auch hier in der Einfalt der Formen und in Dem, was sinnlich darstellbar und körperlich ist, so kann der Neuere sie wieder im Reichthum des Stoffs, in Dem, was undarstellbar und unaussprechlich ist, kurz, in Dem, was man im Kunstwerk Geist nennt, hinter sich lassen.«

Kraft ihrer größeren Ideen- und Gemüthstiefe hat die sentimentalische Dichtung auch eine weit größere Mannichfaltigkeit der Stimmungen. In der naiven Dichtung, sagt Schiller, ist der Eindruck, ohne Unterschied der Form und des Stoffs, ja selbst ohne Unterschied des Zeitalters, vorwaltend heiter, rein und ruhig; Alles bezieht sich in ihr auf sinnliche Anschaulichkeit und Lebendigkeit, auf die Wahrheit und leibliche Gegenwart des dargestellten Gegenstandes. In der sentimentalischen Dichtung dagegen ist immer ein innerer Widerstreit zwischen der Begrenztheit der Wirklichkeit und der Unendlichkeit der Idee; die Behandlung ist daher verschieden, jenachdem die Empfindung mehr bei der Wirklichkeit oder mehr bei dem Ideal verweilt, d. h. je-

nachdem ſie vom Standpunkt der Idee die Wirklichkeit mit ihren Gebrechen und Unzulänglichkeiten als Gegenſtand der Abneigung, oder das Ideal ſelbſt in ſeiner Herrlichkeit als Gegenſtand der Zuneigung auffaßt und darſtellt. Geben wir dem Begriff der Satire und Elegie eine weitere Bedeutung als der gewöhnliche Sprachgebrauch, ſo können wir die ſentimentaliſche Dichtung im erſten Fall ſatiriſch, im zweiten elegiſch nennen. Die ſatiriſche Dichtung iſt entweder ſtrafend pathetiſch oder ſcherzhaft. Schiller ſtellt ſogar die Tragödie und Komödie unter dieſen Begriff. Die elegiſche Dichtung iſt entweder Elegie im engeren Sinn oder Idylle; jene trauert über den Verluſt und die Unerreichtheit des Ideals, dieſe feiert ſeine Erreichung und Erfüllung. Es iſt überaus bezeichnend, daß Schiller, wie er ſein philoſophirendes Gedicht vom Reich der Schatten zu einem Idyllion der Vermählung des in die Heiterkeit des Olymp erhobenen Herakles mit Hebe fortführen wollte, auch hier in dieſer theoretiſchen Erörterung die Idylle in ihrem reinſten und höchſten Begriff als unbedingt letztes und höchſtes Ziel des künſtleriſchen Ideals aufſtellt. Der Begriff der Idylle, die nicht zurück nach Arkadien, ſondern vorwärts in das Elyſium führt, nicht das aufgegebene, ſondern das erfüllte Ideal iſt, iſt der Begriff des völlig aufgelöſten Kampfes, das Aufhören und die Verſöhnung alles Gegenſatzes zwiſchen Ideal und Wirklichkeit, die Hinüberlenkung der menſchlichen Tragik in die heitere Ruhe der olympiſchen Götterwelt. Die vollendete Bildung wird wieder Natur, aber verklärte und vertiefte; die vollendete Kunſt wird wieder naiv oder vielmehr, um für zwei verſchiedene Begriffe und Daſeinsformen nicht eine und dieſelbe Bezeichnung zu gebrauchen, nach Schiller's Ausdruck in einem Briefe an Humboldt (S. 377), idealiſch.

Unbedingt iſt dieſer Theil über das Weſen der ſentimentaliſchen Dichtung der bedeutendſte Theil der geſammten Abhandlung. Die Ausführungen über Satire, Elegie und Idylle ge-

hören zum Tiefsten und Unumstößlichsten, was je über Theorie der Dichtung geschrieben worden; um so bewunderungswürdiger, da Schiller in dieser Art der Kunstbetrachtung noch nirgends einen Vorgänger hatte. Die Beurtheilungen der hervorragendsten Vertreter der einzelnen Dichtarten, insbesondere die Beurtheilungen der deutschen Dichter der jüngsten Vergangenheit, Klopstock's, Kleist's, Haller's, Wieland's, Geßner's, die Betrachtungen über Goethe's Werther und dessen Zusammenhang mit Faust, Tasso und Wilhelm Meister, sind unvergleichliche Musterstücke feinsinnigster Kunstkritik.

Sehr natürlich, daß diese gewaltigen Anregungen überall sogleich den durchgreifendsten Einfluß übten. Noch niemals war der Gegensatz des Naiven und Sentimentalen oder, was im Wesentlichen Dasselbe war, des Antiken und Romantisch-Modernen so tief und klar erfaßt und ausgesprochen worden; und es konnte die Wirkung dieser im höchsten Sinn epochemachenden Einsicht kaum beeinträchtigen, sondern nur zu weiterer Durchdenkung und Erforschung anspornen, wenn auch leicht zu ersehen war, daß Schiller vom Wesen antik naiver Dichtung sprechend mit bedauerlicher Einseitigkeit fast immer nur einzig und allein das Wesen Homerischer Dichtung vor Augen hatte. Was in Herder nur ahnender Keim war, das hatte sich hier zu reifster Frucht entfaltet. Der moderne Dichter fühlte sich von dem drückenden Bann antiker Ausschließlichkeit erlöst und konnte wieder mit freiem Muth und ungetheilter Hingebung sich an Gegenwart und Wirklichkeit schließen. Am 29. November 1795 schrieb Goethe an Schiller, daß er sich zuerst gegen diese Betrachtungen in Widerstand befunden, da er aus einer allzu großen Vorliebe für die alte Dichtung gegen die neuere oft ungerecht gewesen; dennoch müsse er denselben seinen vollsten Beifall geben, ja er sei durch sie erst mit sich selbst einig geworden, da er nicht mehr zu schelten brauche, was ein unwi-

derſtehlicher Trieb ihn unter gewiſſen Bedingungen hervorzubringen nöthige. Und ebenſo wurde die Literatur- und Kunſtgeſchichte auf völlig neue Standpunkte geſtellt. Man leſe die erſten literaturgeſchichtlichen Schriften der Schlegel, beſonders in ihren erſten Ausgaben; man leſe Wilhelm von Humboldt's Schrift über Goethe's Hermann und Dorothea. Seitdem hat der Gegenſatz des Claſſicismus und Romanticismus unter den verſchiedenartigſten Geſtaltungen und Spiegelungen den Rundgang durch die Literatur aller Völker gemacht.

Die dritte und vierte Abtheilung erſchien im erſten Stück der Horen von 1796 unter dem Titel: »Beſchluß der Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichter nebſt einigen Bemerkungen einen charakteriſtiſchen Unterſchied unter den Menſchen betreffend.«

Mehr und mehr wird hier der Hinblick auf Goethe das Leitende und Beſtimmende.

Wohl Alle fühlen es, aber nur die Wenigſten bringen es ſich zu klarer Bewußtheit, daß dieſer Doppelzweck, ſich gleichzeitig mit der Poeſie der Alten und mit der Poeſie Goethe's auseinanderzuſetzen, weil nicht in der Natur der Sache, ſondern einzig im perſönlichen Entwicklungsbedürfniß Schiller's liegend, in die Grundbegriffe manch Schiefes und Verwirrendes gebracht hat. Grade in dieſer Schlußabhandlung verſagt oft das letzte löſende Wort; und man iſt genöthigt, mehr zwiſchen als in den Zeilen zu leſen.

Indem Schiller unter den Begriff des Naiven nicht blos die beſten Griechen, ſondern auch Shakeſpeare und Goethe, unter den Begriff des Sentimentaliſchen nicht blos die meiſten Neueren, ſondern auch Euripides und die römiſchen Dichter ſtellt, und alſo dieſen Gegenſatz nicht ſowohl als einen geſchichtlichen, als vielmehr als einen ausſchließlich äſthetiſchen oder, wie Schiller ſelbſt ſich ausdrückt, nicht als einen Gegenſatz der Zeit, als vielmehr der Manier faßt, gewinnt es freilich leicht den Anſchein,

als hätten Diejenigen Recht, welche meinen, deutlicher und richtiger hätte Schiller seiner Abhandlung die Ueberschrift »Ueber objective und subjective Dichtung« geben sollen. In diesem Sinn sagt selbst Goethe in den Gesprächen mit Eckermann (Bd. 2, S. 203): »Ich hatte in der Poesie die Maxime des objectiven Verfahrens und wollte nur dieses gelten lassen; Schiller aber, der ganz subjectiv wirkte, hielt seine Art für die rechte und, um sich gegen mich zu wehren, schrieb er den Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung.« Doch das Wesentliche und Entscheidende ist, daß das Sentimentalische nach der Fassung Schiller's zwar das Subjective in sich trägt, von demselben aber nicht erschöpft und gedeckt wird. In Schiller's Fassung des Sentimentalischen ist die Subjectivität des Dichters für die Macht und Wesenheit des Gegenstandes nicht zu klein, sondern zu groß. Das Sentimentalische erscheint bei Schiller nicht als Schwäche und Mangel, sondern als überströmende Kraft und Stärke. Der sentimentalische Dichter bescheidet sich nur darum nicht, ganz und rückhaltslos im Gegenstand aufzugehen, weil er weiß, daß er denselben mit der Genialität seines Geistes und Gemüthes überragt. Er will den Gegenstand nicht blos durchgeistigen und beseelen, sondern ihn frei schöpferisch über seine Natur und Grenze hinaus umbilden und ergänzen oder, um in Schiller's eigener Sprache zu sprechen (Bd. 12, S. 250. Anm.), ihn durch eine sentimentalische Operation aus einem beschränkten zu einem unendlichen vertiefen und erweitern. Die lebhafte und kühne Aufstellung der eigenen Vorstellungsart soll, wie Schiller am 3. August 1795 in einem Briefe an Fichte sagt, den Genießenden anspannen und erschüttern.

Kurz bevor Schiller an die Abfassung dieser Schlußabtheilung ging (am 16. October 1795), hatte Wilhelm von Humboldt an ihn geschrieben: »Es sei keine Zeile im Griechischen, als deren Verfasser Schiller gedacht werden könne; und zwar

liege der auffallende Unterſchied nicht in dem Grade erreichter Vollendung, ſondern offenbar in der Gattung. Schiller's dichteriſche Werke hätten einen ſtärkeren Antheil des Ideenvermögens als man ſonſt in irgendeinem Dichter antreffe und als man gewöhnlich mit der Poeſie verträglich halte; dies zeige ſich nicht blos in ſeinen philoſophirenden Gedichten, ſondern in ſeiner geſammten Künſtlererfindung. Es ſei dieſe Eigenthümlichkeit gleichſam ein Ueberſchuß von Selbſtthätigkeit, die auch den Stoff, den ſie blos empfangen könne, noch ſelbſt ſchaffe. Dies ſei es, was allen Schöpfungen Schiller's ein ganz eigenes Gepräge von Hoheit, Würde und Freiheit gebe, ja ſie eigentlich in ein überirdiſches Gebiet hinüberführe und die höchſte Gattung des durch die Idee wirkenden Erhabenen aufſtelle. Daher komme es, daß allen ſeinen Charakteren, auch wo ſie durchaus naturwahr ſeien, immer ein ſchwer zu beſtimmendes Etwas, ein gewiſſer Glanz bleibe, der ſie von eigentlichen Naturweſen unterſcheide.«

Wann iſt jemals die großartige Eigenthümlichkeit Schiller's tiefer und lichtvoller geſchildert worden als in dieſen einfach klaren Worten Humboldt's? Wofür Schiller kämpfte, wenn er die von ihm ſo neidlos und aufrichtig bewunderte dichteriſche Art Goethe's nicht für die einzig und allein mögliche und zuläſſige hielt, ſondern ſeine eigene unverbrüchliche dichteriſche Art, zwar nicht als etwas Höheres, aber doch durchaus Gleichberechtigtes neben Goethe zu wahren ſuchte, das war das ſich nie genugthuende Pathos ſeiner tiefen ſittlichen Begeiſterung, das war der überquellende ſtrahlende Idealismus ſeines Herzens, der ihn freilich oft der Gefahr des Rhetoriſchen ausſetzte, ihn aber als den Dichter des Ideals zum volksthümlichſten aller deutſchen Dichter machte.

In dieſem Ueberſchuß der frei idealiſirenden Selbſtthätigkeit als dem Grundzug der ſentimentaliſchen Dichtung ſummirt ſich Alles, was von Schiller über das Verhältniß der naiven und

sentimentalischen Dichtarten zueinander und zum Gesammtwesen der Poesie gesagt wird. Dem naiven Dichter habe die Natur die Gunst erzeigt, immer als eine ungetheilte Einheit zu wirken, in jedem Augenblick ein selbständiges und vollendetes Ganzes zu sein und die Menschheit ihrem vollen Gehalt nach in der Wirklichkeit darzustellen; dem sentimentalischen habe sie die Macht verliehen oder vielmehr einen lebendigen Trieb eingeprägt, jene Einheit, die durch Abstraction in ihm aufgehoben, aus sich selbst wiederherzustellen, die Menschheit in sich vollständig zu machen und aus einem beschränkten Zustand zu einem unendlichen überzugehen. Der naive Dichter habe vor dem sentimentalischen immer die sinnliche Realität voraus; er sei ein Kind des Lebens und führe daher auch den Leser zu Lust und Freude am Leben und an der lebendigen Gegenwart zurück. Der sentimentalische Dichter dagegen könne zwar nur einen lebendigen Trieb erwecken, wo Jener es zu wirklicher Existenz bringe, dafür aber sei er im Stande, dem Trieb einen größeren Gegenstand zu geben, als Jener je geleistet habe und je leisten könne; der sentimentalische Dichter werde zwar auf einige Augenblicke für das wirkliche Leben verstimmen, denn unser Gemüth werde hier durch das Unendliche der Idee gleichsam über seinen natürlichen Durchmesser ausgedehnt, so daß nichts Vorhandenes es mehr ausfüllen kann, dafür aber suche der aufgeregte Trieb Nahrung in der Ideenwelt; die sentimentalische Dichtung sei die Geburt der Abgezogenheit und Stille und dazu lade sie auch ein. Der naive Dichter erfülle zwar seine Aufgabe, aber die Aufgabe selbst sei etwas Begrenztes; der sentimentalische Dichter erfülle zwar die seinige nicht ganz, aber die Aufgabe sei ein Unendliches.

Und genau in demselben Sinn macht Schiller noch eine weitere Ausführung. Das naive Genie verfalle, wenn es von einer geistlosen Welt umgeben werde, leicht in den Abweg des Platten, selbst des Gemeinen; das sentimentalische Genie dagegen

verfalle, wenn es in dem Bestreben, die menschliche Natur über jede bestimmte und begrenzte Wirklichkeit hinweg zur absoluten Möglichkeit zu erheben, über diese Möglichkeit selbst noch hinausgehe, d. h. wenn es, statt zu idealisiren, schwärme, leicht in den Abweg des Ueberspannten; die Literatur eines jeden Volkes zeige zur Genüge, daß Meisterwerke aus der naiven Gattung gewöhnlich die platteſten und schmutzigſten Abdrücke gemeiner Natur, Meisterwerke aus der sentimentalischen dagegen ein zahlreiches Heer phantastischer Productionen zu ihrem Gefolge haben.

Hätte Schiller ein anschauliches Bild von dem Gegensatz Rafael's und Michel Angelo's in sich getragen, hätte er den erst später hervortretenden Gegensatz zwischen Mozart und Beethoven gekannt, es ist gewiß, Vieles in dieser Abhandlung wäre von ihm noch tiefer und schärfer erfaßt worden.

Trotzalledem aber, daß Schiller unter dem Gegensatz des naiven und sentimentalischen Künstlers im Wesentlichen nur Goethe und sich selbst porträtirte, fühlte und erkannte er, daß dieser Gegensatz ein tief und allgemein menschlicher sei. Daher die überraschende Wendung, daß die Schlußbetrachtung plötzlich in das Gebiet der Psychologie hinübertritt. Diese Verschiedenheit der künstlerischen Auffassungs- und Behandlungsweise sei nur die naturnothwendige Bethätigung und Spiegelung zweier einander ganz entgegengesetzter Menschencharaktere. Dem naiven Dichter liege eine realistische, dem sentimentalischen Dichter eine idealistische Charakteranlage zum Grunde. Die Carricatur des Realisten sei der Empiriker oder, wie wir lieber sagen möchten, der Philister; die Carricatur des Idealisten sei der Phantast. Dieser psychologische Gegensatz sei so alt als der Anfang der Kultur und dürfte vor dem Ende derselben schwerlich jemals anders als in einzelnen seltenen Menschen, deren es hoffentlich immer gebe, beigelegt werden.

Nicht ein äußerliches und nachträgliches Anhängsel, wie man zuweilen hören muß, ist dieses Zurückgreifen auf die tiefsten menschlichen Wesensverschiedenheiten, sondern der großartige Abschluß des Grundgedankens. Wie das Ideal vollendeter schöner Menschlichkeit nur aus der möglichst innigen Verbindung und Durchdringung des Realistischen und Idealistischen, so kann auch das Ideal vollendeter Kunst nur aus der möglichst innigen Verbindung und Durchdringung des Naiven und Sentimentalischen hervorgehen. Und nur in dem Zusammen naiver und sentimentalischer Kunst liegt der vollständige Ausdruck der Menschheit.

Wir stehen am Schluß.

Zuweilen allerdings wird man peinlich erinnert, daß die Kenntniß der Literatur und Kunst, welche Schiller zu Gebote stand, eine verhältnißmäßig sehr enge war, ja zuweilen vermißt man auch die Strenge fester und folgerichtiger Anordnung, da, wie Schiller in einem Briefe an Humboldt vom 25. December 1795 selbst eingesteht, durch die Gewalt des drängenden Stoffs der Plan sich erst allmälich erweiterte. Und doch kann sich Keiner, der diesen großartigen Gedankenentwicklungen zu folgen im Stande ist und der ein fühlendes Herz hat, der unwiderstehlichen Kraft dieser herrlichen Abhandlung entziehen. Man scheidet von ihr, wie man von einem großen Kunstwerk scheidet, mit dem Eindruck weihevoller Erhebung.

Diese herrliche Abhandlung ist selbst eine ächt sentimentalische Schöpfung. Ihr eigenster Zauber und ihre tiefste Bedeutung liegt nicht blos in der nächsten ästhetischen Frage, welche sie aufwirft und zu lösen versucht, sondern ebensosehr und weit mehr noch in der gewaltigen Kraft und Hoheit des sittlichen Wollens, von der jedes Wort dieser ernsten und strengen Selbstschau durchglüht und durchhaucht ist. Es ist der erhebende Kampf für die unaufgebbaren Rechte des sittlichen und künst-

lerischen Idealismus, der mit dem Engen und Beschränkten keine Vermittlung kennt, sondern unablässig auf die Unendlichkeit der Idee, d. h. auf die letzten und höchsten Ziele der Menschheit weist, und der sich bewußt ist, daß dieser Idealismus zuletzt doch das Siegende sein muß, weil, um ein tiefes Wort aus Schiller's Schilderung des Idealisten zu entlehnen, die Gesetze des menschlichen Geistes zugleich die Weltgesetze sind.

Erhaben und feierlich spricht diese stolze Thatkraft und Zuversicht des Idealismus das Epigramm »Columbus« aus, welches der Musenalmanach von 1796 brachte:

Steure, muthiger Segler! Es mag der Witz Dich verhöhnen
Und der Schiffer am Steu'r senken die lässige Hand.
Immer, immer nach West! dort muß die Küste sich zeigen,
Liegt sie doch deutlich und liegt schimmernd vor Deinem Verstand.
Traue dem leitenden Gott und folge dem schweigenden Weltmeer!
Wär' sie noch nicht, sie stieg jetzt aus den Fluthen empor.
Mit dem Genius steht die Natur im ewigen Bunde:
Was der eine verspricht, leistet die andere gewiß!

Viertes Kapitel.

Das Zusammenwirken Goethe's und Schiller's.

1.

1795 — 1798.

Die Xenien. — Goethe's Hermann und Dorothea. — Goethe's und Schiller's Idyllen und Elegien.

Von Tag zu Tag wurde die Freundschaft Goethe's und Schiller's fester und inniger. Es war die edelste Männerfreundschaft; aufrichtigste gegenseitige Anerkennung und Verehrung, tiefer lebendiger Ideenaustausch, treues Zusammenstehen für die klar erkannten gemeinsamen großen Zwecke. Beide Dichter fühlten, daß ihnen durch dieses unerwartete Glück ein neuer Frühling, eine zweite Jugend gekommen sei.

Aus ganz verschiedenen Ausgangspunkten und auf ganz verschiedenen Bahnen waren sie auf der Höhe ihrer Entwicklung in allen wesentlichsten Fragen der Kunst und Bildung zu überraschender Uebereinstimmung gelangt. Um so lockender und um so lohnender war es, den Weg, den bisher Jeder für sich allein und ohne Aufmunterung betreten, fortan in Gemeinschaft und in regem Wetteifer fortzusetzen.

Jener Hellenismus, der die Lebensseele Iphigenien's, Tasso's und der römischen Elegien ist, ist auch die Lebensseele und die

treibende Kraft von Schiller's Kampf gegen die Kant'sche Sittenlehre, ist das Gestaltungsgeheimniß seiner philosophirenden Gedichte, von denen ein großer Theil sich auch in Form und Versmaß den bewunderten antiken Vorbildern anschließt. »Gabe von oben her ist, was wir Schönes in Künsten besitzen; Wahrlich von unten herauf bringt es der Grund nicht hervor. Muß der Künstler nicht selbst den Schößling von außen sich holen? Nicht aus Rom und Athen borgen die Sonne, die Luft?« Aber Goethe sowohl wie Schiller waren in der Zeit, da sie sich so herrlich zusammenfanden, doch weit entfernt, mit den unabweisbaren Bedingungen und Forderungen, welche die Gegenwart ihrer Kunst stellte, unbedingt brechen zu wollen. Eben jetzt vollendete Goethe seinen großen Roman von Wilhelm Meister's Lehrjahren, der nicht blos in seinem Gedankengehalt, sondern vor Allem auch in der Kunstform selbst auf allermodernstem Boden steht; in den Unterhaltungen der Ausgewanderten waren Boccaccio und Cervantes seine Führer. Eben jetzt schrieb Schiller seine Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung mit der bestimmt ausgesprochenen Absicht, gegen die überwältigende Macht der Antike auch die ununterdrückbaren künstlerischen Rechte der vertieften Innerlichkeit der modernen Denk- und Empfindungsweise wissenschaftlich zu begründen und zu schützen. Es war das gemeinsame Programm beider Freunde, als Schiller am 18. Mai 1798 an Goethe schrieb, es sei ebenso unmöglich als undankbar für den Dichter, wenn er seinen vaterländischen Boden ganz verlassen und mit seiner Zeit sich in offenen Widerstreit setzen solle; der schöne Beruf des heutigen Dichters sei vielmehr, ein Zeitgenosse und Bürger sowohl der antiken wie der modernen Welt zu sein und grade um dieses höheren Vorzuges willen keiner derselben ausschließend anzugehören.

Zunächst waren daher die ersten Jahre des Zusammenwirkens Goethe's und Schiller's nicht eine Veränderung und Umbildung

des bereits errungenen Standpunktes, sondern nur die schaffensfreudige Fortführung und weitere Ausgestaltung desselben. Zwischen dem Dichter der Iphigenie und dem Dichter von Hermann und Dorothea ist kein Unterschied. Und auch die Schöpfungen Schiller's aus dieser Zeit verhalten sich zu den Schöpfungen seiner jüngsten Vergangenheit nur wie die reife Frucht zur knospenden Blüthe.

Der Briefwechsel Goethe's und Schiller's, dieses unvergleichliche Denkmal ihrer innigen Strebensgemeinschaft, setzt uns hinreichend in Stand, diesen einheitlichen Faden, der sich durch all die bunte Mannichfaltigkeit ihrer Schöpfungen aus dieser Zeit fest hindurchzieht, genau zu verfolgen.

Goethe's und Schiller's erste gemeinsame That war die keck herausfordernde Fehde, welche unter dem Namen des Xenienkrieges berühmt und berüchtigt ist.

Nicht leichtfertiger Uebermuth trieb sie zu dieser Fehde; es war der Kampf um das Dasein.

Wer mag es ihnen verargen, daß sie sich tief verletzt fühlten, als ihrem reinen und ernsten Streben fast überall nur Kälte und unverständiger, oft sogar böswilliger Widerspruch entgegentrat? Die neue Ausgabe der Goethe'schen Werke, Iphigenie, Tasso, Faust, fand nur geringen Absatz; Wilhelm Meister wurde von vielen Seiten, und zwar sogar von befreundeten, auf's gehässigste angefeindet. Das Uebel wurde vermehrt, als Goethe durch rasch hingeworfene Dinge wie die Unterhaltungen der Ausgewanderten sich wirkliche Blößen gab. Und Schiller war nicht in besserer Lage. Die Horen, mit so stolzen Absichten begonnen, scheiterten. Seine philosophischen Abhandlungen und seine philosophirenden Gedichte, in welche er sein tiefstes Denken und Empfinden gelegt hatte, gingen spurlos vorüber oder wurden verlästert. Wir thun einen tiefen Blick in die grollende Stimmung Goethe's und Schiller's, wenn wir den Brief Schiller's an Fichte vom

3. Auguſt 1795 leſen. »Es giebt nichts Roheres«, heißt es dort, »als der Geſchmack des jetzigen deutſchen Publicums; und an der Veränderung dieſes elenden Geſchmacks zu arbeiten, nicht meine Modelle von ihm zu nehmen, iſt der ernſtliche Plan meines Lebens. Freilich habe ich es noch nicht dahin gebracht; aber nicht, weil meine Mittel falſch gewählt waren, ſondern weil das Publicum eine zu frivole Angelegenheit aus ſeiner Lectüre zu machen gewohnt iſt und in äſthetiſcher Hinſicht zu tief geſunken iſt, um ſo leicht wieder aufgerichtet werden zu können. Das allgemeine und revoltante Glück der Mittelmäßigkeit in jetzigen Zeiten, die unbegreifliche Inconſequenz, welche das ganz Elende auf demſelben Schauplatz, auf welchem man vorher das Vortreffliche bewunderte, mit gleicher Zufriedenheit aufnimmt, die Rohigkeit auf der einen und die Kraftloſigkeit auf der anderen Seite erwecken mir, ich geſtehe es, einen ſolchen Ekel vor dem, was man öffentliches Urtheil nennt, daß ich mich für ſehr unglücklich halten würde, für dieſes Publicum zu ſchreiben, wenn es mir überhaupt jemals eingefallen wäre, für ein Publicum zu ſchreiben. Unabhängig von dem, was um mich herum gemeint und geliebkoſt wird, folge ich blos dem Zwange meiner Natur und meiner Vernunft. Eine directe Oppoſition gegen den Zeitcharakter macht den Geiſt meiner Schriften aus; und jede andere Aufnahme als diejenige, welche ſie erfahren, würde einen ſehr bedenklichen Beweis gegen die Wahrheit ihres Inhalts geben. Daß ein Schriftſteller dieſer Art nicht der Liebling des Publicums werden kann, liegt in der Natur der Sache; aber er erhält dafür die Genugthuung, daß er von der Armſeligkeit gehaßt, von der Eitelkeit beneidet, von Gemüthern, die eines Schwunges fähig ſind, mit Begeiſterung ergriffen und von knechtiſchen Seelen mit Furcht und Zittern angebetet wird.«

Schon hatte Goethe ſeiner Verſtimmung in der Abhandlung über Literariſchen Sansculottismus Luft gemacht. Schon hatte

Schiller in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung gegen die Literatur der jüngsten Vergangenheit und gegen die Kläffereien der Tagespresse seine scharfe Geißel geschwungen. Aber es galt, den gerechten Kampf vollends auszukämpfen und den störenden Feind auf allen Posten zu beunruhigen. Im Herbst 1795 trugen sich die beiden Freunde mit der Absicht, in den Horen selbst ein strenges Strafgericht auszuüben. Binde man dergleichen Dinge in Bündlein, meinte Goethe, so brennen sie besser. Im December veränderte sich der Feldzugsplan. Goethe kam durch Martial, den er bereits aus seinen Studien zu den venetianischen Epigrammen kannte, dahin, die wirksamere Waffe satirischer Epigramme zu wählen. »Spricht man in Prosa zu Euch, stopft Ihr die Ohren Euch zu!« Anfangs hatte es Goethe nur auf einige Ausfälle gegen die deutschen Zeitschriften abgesehen. Allein Schiller ergriff diesen Gedanken sogleich mit dem leidenschaftlichsten Eifer. Unter seiner kühnen zornmüthigen Entschiedenheit erweiterten und vertieften sich diese harmlosen Neckereien zu einer tief einschneidenden allgemeinen Literatursatire, zu Krieg auf Leben und Tod. Man mußte den Gegner völlig zu Boden schlagen, wollte man Raum gewinnen für das eigene ideale Schaffen.

Wir haben durch den Briefwechsel Goethe's und Schiller's und vor Allem durch die Auffindung des ursprünglichen Xenienmanuscriptes, das aus den Papieren Eckermann's von Boas und Maltzahn herausgegeben wurde, jetzt von der Entstehungsgeschichte der Xenien die zuverlässigste Kunde. Bereits nach wenigen Wochen, bereits im Februar 1796, war der wesentlichste Theil, der persönlich polemische, abgeschlossen. Kein Tag ohne Epigramm. Es liegt ein unsäglicher Zauber über dem geistvollen Wetteifer, mit welchem sich die beiden großen Freunde gegenseitig spornten und sich in ihrer gemeinsamen Arbeit so ineinander zu verschränken suchten, daß sie Niemand ganz aus-

einanderſcheiden und abſondern könne. Es müſſen glückſelig geniale Stunden geweſen ſein, wenn Goethe und Schiller in Schiller's kleinem Zimmer in Jena zuſammenſaßen und in ſprudelndem Muthwillen ihre ferntreffenden Pfeile miteinander erſannen und formten, die bereits erſonnenen und geformten ſchärften und feilten. In den Briefen Schiller's liegt ein Nachhall dieſes jubelnden Muthwillens. Am 18. Januar ſchreibt er an Körner: »Für das nächſte Jahr ſollſt Du Dein blaues Wunder ſehen; Goethe und ich arbeiten ſchon ſeit einigen Wochen an einem gemeinſchaftlichen Werk für den neuen Almanach, welches eine wahre poetiſche Teufelei ſein wird, die noch kein Beiſpiel hat.« Und in einem Briefe an Wilhelm von Humboldt vom 1. Februar heißt es: »Eine angenehme und zum Theil genialiſche Impudenz und Gottloſigkeit, eine nichts verſchonende Satire, in welcher jedoch ein lebhaftes Streben nach einem feſten Punkt zu erkennen ſein wird, wird der Charakter der Xenien ſein. Unter ſechshundert Monodiſtichen thun wir es nicht, aber wo möglich ſteigen wir auf die runde Zahl tauſend. Von der Möglichkeit werden Sie Sich überzeugen, wenn ich Ihnen ſage, daß wir ſchon jetzt im dritten Hundert ſind, obgleich die Idee nicht viel über einen Monat alt iſt.«

In Schiller's Muſenalmanach für das Jahr 1797 wurde die luſtige Schaar entſendet. Wie einſt die Füchſe mit brennenden Schwänzen in das Getreide der Philiſter, ſo ſollten dieſe fröhlichen Verſe in die reife papierne Saat der »Schwätzer und Schmierer« fahren, dem Philiſter Verdruß zu erregen, den Schwärmer zu necken und den Heuchler zu quälen.

„Treibet das Handwerk nur fort, wir können's Euch freilich nicht legen;
Aber ruhig, das glaubt, treibt Ihr es künftig nicht mehr."

„Lange neckt' Ihr uns ſchon, doch immer heimlich und tückiſch;
Krieg verlangtet Ihr ja, führt ihn nun offen den Krieg."

Alle verwerflichen Literaturrichtungen und deren hervorstechendste Persönlichkeiten fielen der unerbittlichsten Satire anheim. Vor Allem ging es gegen Diejenigen, die noch der alten Zeit angehörten und die nicht begreifen konnten, daß das jüngere genialere Geschlecht ihnen über den Kopf gewachsen; gegen Nicolai, der noch immer derselbe täppische und ungebärdige Gegner war wie bei dem ersten Erscheinen von Werther's Leiden; gegen Manso, der zwar selbst ein Jüngerer war, aber in seinen kritischen Urtheilen doch überall nur die ausgetretenen Bahnen Bodmer's und Sulzer's wandelte. Ihnen zur Seite stehen die Salzmann, die Campe, die Adelung, die Hermes und Thümmel. Darauf der verchristelte Fanatismus der Stollberge, Lavater's und des Wandsbecker Boten. Klopstock, dessen Muse besang, wie Gott sich der Menschen erbarmte, ohne zu fragen, ob das Poesie sei, daß die Menschen so erbärmlich waren, wird ebensowenig geschont wie Jean Paul, der der Bewunderung werth wäre, wüßte er seinen Reichthum zu Rathe zu halten. Shakespeare's großer Schatten wird heraufbeschworen gegen die platte Weinerlichkeit und Natürlichkeit der Schröder, Iffland und Kotzebue. Auf's ergötzlichste werden die Schlegel parodirt, die oft zwar den herrschenden Ungeschmack hart bedrängen, manchmal aber blind in das Blaue schießen und in eitler Parodorienjagd nicht selten die tollste Albernheit debütiren. Und wie den Wirren der Dichtung und der Kritik, so gilt auch den Wirren der Wissenschaft der kecke Streifzug. Goethe geißelt die Newtonianer, Schiller schildert die Sektirerei der Philosophen mit brennenden Farben. In den Ausfällen gegen Reichardt, Cramer, Clootz, Eulogius Schneider und Forster treten wir in das politische Gebiet; ja es fehlt sogar nicht an einzelnen Epigrammen, die, wenn auch behutsam, Religion und Kirche in ihr Bereich ziehen.

Es ist nicht zu sagen, welche unermeßliche Fülle von Geist und vernichtendem Witz in dieser bunten und vielgestaltigen Xenien-

welt liegt. Bis in das Kleinſte, bis in die einzelnſten Redewendungen erſtreckt ſich der parodiſche Spott. Der beißende Hohn gegen Friedrich Schlegel z. B. wird erſt völlig erſichtlich, wenn man die Aufſätze Schlegel's über Schiller's Muſenalmanach und über das Studium der Griechen und Römer in Reichardt's »Deutſchland« (1796, Stück 3. S. 348 ff. und 393 ff.) lebendig vor Augen hat. E. Boas hat in ſeinem trefflichen Buch »Schiller und Goethe im Xenienkampf. (Zwei Bände. 1851)« ſich das dankenswerthe Verdienſt erworben, alle dieſe verſteckten und den Zeitgenoſſen doch ſo klar verſtändlichen Anſpielungen und Beziehungen mit feinſinnigſter Gründlichkeit wieder in's Gedächtniß zu rufen.

Und zwar iſt es eine ſehr bedeutſame Thatſache, daß die Epigramme Schiller's weitaus die herberen und zermalmenderen ſind. Der dramatiſche Dichter wird zum dramatiſchen Helden; er iſt rückſichtslos handelnd und angreifend, wo die bedächtigere Natur Goethe's meiſt betrachtend und beſchaulich bleibt.. Schiller iſt einer der größten Epigrammatiker aller Zeiten.

Wer mag leugnen, daß die Hitze des Gefechts zwiſchen den Gerechten und Ungerechten nicht immer gebührend unterſcheidet? Es ſchmerzt, die Manen Georg Forſter's verunglimpft zu ſehen; und noch einige andere Fälle ähnlicher Art ſind zu beklagen. Allein dies ſind nur vereinzelte Flecken, die den hellſtrahlenden Glanz des Ganzen nicht beeinträchtigen. Der fröhliche Vers, der die Troßbuben züchtigt, verehrt freudigen Herzens die Edlen und Guten. Nie iſt ein ſchöneres Wort über Leſſing geſagt worden als jenes herrliche Diſtichon: »Vormals im Leben ehrten wir Dich wie einen der Götter; Nun Du todt biſt, ſo herrſcht über die Geiſter Dein Geiſt.« Allbekannt iſt das Xenion auf Kant: »Wie doch ein einziger Reicher ſo viele Bettler in Nahrung ſetzt! Wenn die Könige baun, haben die Kärner zu thun!« Von Voß heißt es: »Wahrlich, es füllt mit Wonne das Herz,

dem Gesange zu horchen, Ahmt ein Sänger, wie der, Töne des Alterthums nach.« Und nicht ohne Rührung kann man das Xenion auf Garve lesen: »Hör' ich über Geduld Dich, edler Leidender, reden, O wie wird mir das Volk frömmelnder Schwätzer verhaßt!« Der Groll und Haß gegen die anmaßliche Flachheit, der durch die Xenien hindurchgeht, die heitere Ueberlegenheit, die ihr eigenster Reiz ist, ist die stolze Begeisterung für die Unveräußerlichkeit des Ideals, das frohe Bewußtsein des bereits erlangten Sieges.

Daher trotz all der Bitterkeit der so rein künstlerische Eindruck. Und dieser rein künstlerische Eindruck wird erhöht durch die spielende Leichtigkeit, mit welcher diese kleinen leichtgeschwingten Unholde an uns vorüberrauschen, und durch die anmuthige Mannichfaltigkeit der Masken, unter welchen sie ihr neckendes Wesen treiben. Es war ein durchaus richtiges und feines Gefühl, daß die Dichter sich an das Monodistichon, d. h. an die rasche Zweizahl eines Hexameters und Pentameters banden; es ist das lustige Prasseln des Kleingewehrfeuers. Und es bringt in die Einförmigkeit des Versmaßes und der Grundstimmung die lebendigste Beweglichkeit, wenn wir bald auf die Leipziger Messe, bald an eine Lottobude, bald zu einem Feuerwerk, bald an die verschiedenen deutschen Flüsse, bald zu dem Thierkreis des Sternenhimmels und zuletzt sogar in die Unterwelt geführt werden, und uns doch immer wieder dieselben alten wohlbekannten Gestalten entgegentreten, nur in anderer Tracht und unter anderer Beleuchtung. Der Briefwechsel Goethe's und Schiller's zeigt, wie sorgsam alle diese Dinge vorher erwogen wurden; namentlich von Schiller, der nach allen Seiten hin die treibende Seele des Unternehmens war. Freilich muß man, um diesen vollen künstlerischen Eindruck zu gewinnen, sich an den Musenalmanach von 1797 selbst halten. Leider haben die Dichter ihrer ursprünglichen Abrede zuwider später den einheitlichen Kranz

zertrennt und das naturwüchsig Zusammengehörige willkürlich in die verschiedenartigsten Rubriken ihrer Gedichtsammlungen vertheilt und verzettelt. Es wird die unerläßliche Pflicht der Herausgeber der neuen kritischen Ausgaben Goethe's und Schiller's sein, die vernichtete Einheit wiederherzustellen und auf die Folge und Anordnung der ersten Veröffentlichung zurückzuführen.

Anfänglich sollten mit den Xenien einige Epigrammensträuße vereint werden, die im Musenalmanach den Titel »Tabulae votivae«, »Vielen«, »Einer«, »Die Eisbahn« führten. Die Tabulae votivae gehören zum größten Theil Schiller und sind unter demselben Titel, wenn auch nicht vollständig, in seine Gedichtsammlung übergegangen. Die anderen Epigramme haben meist Goethe zum Verfasser. Im Jahr 1800 wurden sie in der Gedichtsammlung unter dem Namen »Die vier Jahreszeiten« zusammengefaßt; die Eisbahn bildet den Winter, die Epigrammenfolge an »Viele« und an »Eine« den Frühling und Sommer, der Antheil an den Votivtafeln den Herbst. Alle diese Epigramme waren aus dem Bedürfniß entstanden, den Haß durch die Liebe, das tumultuarisch Kriegerische durch das gemessen Ernste und Würdige, durch das Gefällige und Anmuthige, den Sturm durch die versöhnende Klarheit zu mildern; aber man war von dem Plan abgegangen, weil, wie sich Goethe in einem Briefe vom 9. Juli 1796 kräftig ausdrückt, man es den Lumpenhunden, die in den polemischen Xenien angegriffen wurden, nicht gönnte, daß ihrer in so guter Gesellschaft erwähnt werde. Sie gehören zum Feinsten und Sinnigsten, was Goethe und Schiller gedichtet haben. Welche zarte Innigkeit in den Distichen auf die »Eine«, die keine andere ist als die von den bösen Zungen Verlästerte, der auch die römischen Elegien und die venetianischen Epigramme galten! Und welche tiefe und reine Lebensweisheit, welch herzgewinnender Seelenadel in Schiller's Votivtafeln! Es sind die Grundgedanken seiner philosophischen Abhandlungen in epigram-

matiſcher Schärfe und Anſchaulichkeit. Wie Bibelworte gehen dieſe kurzen gnomiſchen Kernſprüche jetzt von Mund zu Mund.

Goethe und Schiller hätten die Menſchennatur ſchlecht kennen müſſen, wären ſie nicht auf die leidenſchaftlichſte Gegenwehr gefaßt geweſen. Ein Xenion ſelbſt forderte zur Gegenwehr auf; nur ſolle es mit Laune und Geiſt geſchehen. Von allen Seiten kamen die Antworten. Boas hat auch dieſe mit dem verdienſtlichſten Sammlerfleiß zuſammengeſtellt. Wenig Witz; dagegen unſäglich viel Plattheit und Gemeinheit, die ſich namentlich die Sticheleien auf Goethe's anſtößige häusliche Verhältniſſe nicht entgehen ließ. Beide Dichter waren zu rein und groß, als daß ſie ſolche Erbärmlichkeit gekümmert hätte. Schiller ſpottete, daß man ihm immer nur die miſerable Rolle des Verführten zutheilte. Goethe ſchrieb am 5. December 1796 an Schiller: »Es iſt luſtig zu ſehen, was dieſe Menſchenart eigentlich geärgert hat, was ſie glauben, daß einen ärgert, wie ſchaal, leer und gemein ſie eine fremde Exiſtenz anſehen, wie ſie ihre Pfeile gegen das Außenwerk der Erſcheinung richten, wie wenig ſie auch nur ahnen, in welcher unzugänglichen Burg der Menſch wohnt, dem es nur immer Ernſt um ſich und um die Sachen iſt.«

Sicher iſt, daß durch dieſes Unwetter die Luft für lange Zeit gereinigt war. Die Wirkung bleibt eine unberechenbare.

Für Goethe und Schiller aber waren die Xenien nur raſch vorübergehende Plänkeleien. Schon während der Abfaſſung ruhte nicht die Arbeit an großen Schöpfungen. Goethe ſchrieb den Schluß der Lehrjahre Wilhelm Meiſter's, Schiller rüſtete ſich zum Wallenſtein. Und als nun vollends die Meute der Gegner losbrach, ſahen ſie nur um ſo mehr die einzig angemeſſene Antwort in unermüdlich fortgeſetzter und geſteigerter Thätigkeit, im ernſten Ringen nach dem unangreifbar Höchſten.

»Nach dem tollen Wageſtück mit den Xenien«, ſchreibt Goethe am 15. November 1796 an Schiller, »müſſen wir uns

blos großer und würdiger Kunstwerke befleißigen und unsere Proteische Natur zur Beschämung aller Gegner in die Gestalten des Edlen und Guten umwandeln.«

Vornehmlich Goethe erfreute sich jetzt der regsamsten Schaffenslust. Die Freude am Gelingen des Wilhelm Meister und die warme Theilnahme Schiller's hatten die glücklichste Rückwirkung auf ihn ausgeübt. Er kehrte jetzt, wie ihm am 17. Januar 1797 der neidlose Freund bewundernd zurief, ausgebildet und reif zu seiner Jugend zurück, die Frucht mit der Blüthe verbindend.

Und mehr als je sah Goethe das höchste Kunstideal in dem frei schöpferischen Erfassen der antiken Formenhoheit.

An Iphigenie und Tasso, an die römischen Elegien und an die Epigrammendichtung, schloß sich jetzt eine Gruppe elegisch und idyllisch epischer Dichtungen, die, was Reinheit der Kunstform anlangt, vielleicht das Vollendetste sind, was Goethe geschaffen hat.

Homer war wieder lebendig in seine Seele getreten. Grade durch die Arbeit am Wilhelm Meister war er sich auf's tiefste bewußt geworden, wie die Romanform doch nur ein sehr dürftiger Ersatz für das eigentliche Epos sei. Zu derselben Zeit, da ihn die romantischen Gestalten Mignon's und des Harfners und die durchaus modernen Verhältnisse Meister's und seiner Freunde umschwebten, im Herbst 1794, las Goethe in den »ästhetisch kritischen Sessionen« des Freitagclubs, der die gebildete Welt Weimars allwöchentlich vereinigte, die vor Kurzem erschienene Iliasübersetzung von Voß mit einer Rührung und Hingebung, daß Männer wie Wilhelm von Humboldt ganz voll waren von dem Eindruck, den Goethe durch die Art seines Vortrags hervorbrachte. Da kamen im Sommer 1795 Friedrich August Wolf's Prolegomena. Und sogleich wurde die epochemachende That der philologischen Kritik für ihn, der nach seinem eigenen

wiederholten Bekenntniß nur handelnd und schaffend zu denken vermochte, der Anstoß des fruchtbarsten Schaffens. So wenig Goethe, wie wir aus seinen Briefen an Schiller auf das bestimmteste wissen, von der Idee, die Persönlichkeit Homer's und die geschlossene künstlerische Einheit der Homerischen Dichtung aufgeben zu sollen, anfangs erbaut war, so gab ihm doch diese Idee erst den Muth, der wetteifernden Lust, welche Voß mit seinen Idyllen und insbesondere mit seiner Luise in ihm erregt und welche er bisher doch nur in dem halb parodischen Ton des Reinecke Fuchs zu äußern gewagt hatte, freudig Folge zu geben. Goethe selbst hat diesen tief bedeutsamen Vorgang treffend ausgesprochen. In einem Briefe an Wolf vom 26. December 1796 schreibt er (vgl. Goethe's Briefe an F. A. Wolf. Herausgegeben von M. Bernays. 1868, S. 91): »Schon lange war ich geneigt, mich in dem epischen Fache zu versuchen und immer schreckte mich der hohe Begriff von Einheit und Untheilbarkeit der Homerischen Schriften ab; nunmehr da Sie diese herrlichen Werke einer Familie zueignen, so ist die Kühnheit geringer, sich in größere Gesellschaft zu wagen und den Weg zu verfolgen, den uns Voß in seiner Luise so schön gezeigt hat.«

„Erst die Gesundheit des Mannes, der, endlich vom Namen Homeros'
Kühn uns befreiend, uns auch ruft in die vollere Bahn.
Denn wer wagte mit Göttern den Kampf? Und wer mit dem Einen?
Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön."

Kaum waren die dringendsten Sorgen am Wilhelm Meister erledigt und noch war die Xeniendichtung im vollen Zuge, als Goethe am 10. Juni 1796 Schiller mit der Ankündigung jenes unvergleichlichen Gedichts überraschte, das ursprünglich den Titel »Idylle« führte und jetzt unter dem Namen »Alexis und Dora« bekannt ist. Wer das Gefühl ächter Poesie hat, kann nicht müde werden, dieses Gedicht immer von Neuem sich zu eigen zu machen; und mit jedem erneuten Genuß steigt die Bewunderung.

Am 18. Juni schrieb Schiller an Goethe: »Gewiß gehört die Idylle unter das Schönste, was Sie gemacht haben; so voll Einfalt ist sie, bei einer unergründlichen Tiefe der Empfindung. Durch die Eilfertigkeit, welche das wartende Schiffsvolk in die Handlung bringt, wird der Schauplatz für die zwei Liebenden so enge, so drangvoll und so bedeutend der Zustand, daß dieser Moment wirklich den Gehalt eines ganzen Lebens bekommt. Es würde schwer sein, einen zweiten Fall zu erdenken, wo die Blume des Dichterischen von einem Gegenstand so rein und so glücklich abgebrochen wird.« Und als Schiller den Zweifel erhob, ob es gut gethan sei, daß neben der glücklichen Trunkenheit der Liebe so dicht die Eifersucht stehe und das Glück so schnell durch die Furcht verschlungen werde, antwortete Goethe: »Für die Eifersucht am Ende habe ich zwei Gründe. Einen aus der Natur: weil wirklich jedes unerwartete und unverdiente Liebesglück die Furcht des Verlustes unmittelbar auf der Ferse nach sich zieht; und einen aus der Kunst: weil die Idylle durchaus einen pathetischen Gang hat und also das Leidenschaftliche bis gegen das Ende gesteigert werden mußte, da sie denn durch die Abschiedsverbeugung des Dichters wieder in's Leidliche und Heitere zurückgeführt wird. So viel zur Rechtfertigung des unerklärlichen Instinctes, durch welchen solche Dinge hervorgebracht werden.«

Mit Alexis und Dora zu gleicher Gattung gehören die Elegien von Hermann und Dorothea, Der neue Pausias und sein Blumenmädchen, Amyntas, Euphrosyne.

Wegen der vorwiegend lyrischen Stimmung hat Goethe diese Dichtungen mit Recht Elegien genannt. Wie die herrliche Trauerelegie »Euphrosyne« den tiefen Schmerz schildert, der den Dichter ergriff, als das große Talent einer von ihm väterlich geliebten jungen Schauspielerin früh in das Grab sank, und wie die nicht minder herrliche Elegie von Hermann und Dorothea

uns mitten hineinführt in die hohe und reine Gesinnung, mit welcher der Dichter dem durch die römischen Elegien und die Xenien erregten anmaßlichen Pöbelgeschrei die innere Wahrheit und den Ernst seiner Muse entgegenstellt, die allein ihm seine Jugend frisch erneuert, so führt uns »Der neue Pausias« in das Vollglück seiner Liebe, »Alexis und Dora« in den hastigen Wechsel von Glück und Jammer in liebender Brust, als das frohe Glücksgefühl glücklicher Gegenwart mit dem heißen Wunsch einer wiederholten italienischen Reise in quälenden Widerstreit kam, ja »Amyntas« führt uns sogar in dem lieblich rührenden Bild eines Baumes, der von dem umrankenden Epheu um einen Theil seiner besten strebenden Kraft gebracht wird und der doch nicht duldet, daß das harte Messer des Gärtners den Epheu entferne, in geheimste und zarteste innere Bewegungen, deren Bezug auf die Geliebte unschwer zu deuten ist. Aber in der tief innerlichsten Seelenmalerei zugleich die machtvolle Poesie fest plastischen Schauens, in der ergreifenden Erregtheit augenblicklicher Leidenschaft hohe und schöne Milde und Ruhe. So durchaus sind diese Gedichte die wunderbarste Verschmelzung modernen Gemüthslebens und antiker Formenschönheit, daß der Dichter in der Euphrosyne das unerhörte Wagniß wagen konnte, unmittelbar neben die Gestalten Shakespeare's den Seelenführer Hermes zu stellen, der leise mahnend den gefeierten Schatten wieder in das Reich Persephoneias zurückruft.

Jedoch die Krone aller dieser Dichtungen ist das epische Idyllion von Hermann und Dorothea. Es wurde im Herbst 1796 begonnen und unter dem fördernden Verkehr mit Schiller und Wilhelm von Humboldt im Juni 1797 vollendet.

Hermann und Dorothea verhält sich zur Luise von Voß wie Goethe's Werther zur Neuen Heloise von Rousseau. Dort zielzeigende, aber unfertige Anfänge; hier abschließende Meisterschaft.

Es ist ein durch und durch deutsches Gedicht, warm aus dem tiefsten Gemüth gequollen, von Grund aus volksthümlich. Und doch giebt es in der gesammten Literatur keine zweite Dichtung, die der Art der griechischen Phantasie und Formempfindung in gleicher Weise nahekommt.

Sicher hat Goethe Recht, wenn er (Bd. 26, S. 5) in einem Briefe an Meyer die seltene Gunst der Fabel rühmt, die er einem Vorfall entlehnte, der sich 1731 zu Altmühl bei Oettingen zugetragen, als die wegen ihres protestantischen Glaubens vertriebenen Salzburger jenes Gebiet durchwanderten. Der naive idyllische Grundton und die süße Traulichkeit des eigensten heimischen Daseins war gegeben; zugleich aber bot das Hereinragen der großen Weltgeschicke, deren Gewicht und Bedeutung unendlich erhöht wurde, indem der Dichter die Handlung in die nächste Gegenwart und Wirklichkeit der französischen Revolution verlegte, dem eng umgrenzten Kleinleben den unschätzbaren Vortheil eines weiten und bedeutenden Hintergrundes. Das Genrebild erhob sich ganz von selbst zur Würde und Großheit des historischen Stils.

Gleichwohl war es nur die Sache der höchsten Genialität und Bildung, diesen historischen Stil so hoheitsvoll und im schönsten und reinsten Sinn antikisirend durchzuführen. An keinem anderen Gedicht hat Goethe mit so viel Liebe und Hingebung, mit so viel Sorgfalt und künstlerischer Bewußtheit gearbeitet. Nirgends zeigt er sich so sehr als vollendeter Künstler.

Wir stehen inmitten unserer nächsten Umgebung. Mit wunderbarster Lebendigkeit und Naturwahrheit zeigt sich das Alltäglichste und Gewohnteste. Solche behaglich gesprächige Sommersonntagsnachmittage, wie sie hier der Wirth vom goldenen Löwen mit seiner trefflichen Gattin und den trauten Hausfreunden verplaudert, haben wir Alle durchlebt. Der wohlhäbige, gutmüthig launenhafte Vater, die geschäftig mütterliche Hausfrau, der mild

verständige Paſtor, der kleinbürgerlich kluge Apotheker, ſelbſt Hermann, der ſchüchtern ungelenke und doch ſo liebenswürdig tüchtige Jüngling, erſcheinen uns von Anbeginn wie alte liebe Bekannte, denen wir ſchon oft im Leben begegneten. Doch das für den einfach hoheitsvollen Eindruck des Gedichts Entſcheidende iſt, daß dieſe friſche Naturwahrheit nichtsdeſtoweniger voll der wirkſamſten Idealität iſt. Es iſt, nach Goethe's eigenem Ausdruck, die Exiſtenz einer kleinen deutſchen Stadt, im epiſchen Tiegel von ihren Schlacken geläutert, auf das rein und ſchön Menſchliche zurückgeführt. Das Enge und Kleine kommt nur inſoweit zum Vorſchein, als es gilt, die Charaktere auf feſten Boden zu ſtellen; das Weſen und der Kern dieſer Charaktere aber, der Antrieb und Beſtimmungsgrund ihres Empfindens und Handelns, iſt immer und überall nur die ſchönheitsvoll ſchlichte Einfalt naiver Natur und Urſprünglichkeit. »Deutſchen ſelber führ ich Euch zu, in die ſtillere Wohnung, wo ſich, nah der Natur, menſchlich der Menſch noch erzieht.« Und dieſelbe ſchlichte naturvolle Hoheit auch im Gegenbild der wandernden Gemeinde, im Richter und in der heldenhaften Mädchengeſtalt Dorothea's; nur weitblickender und lebengeprüfter.

Und wir ſtehen inmitten unſeres eigenſten tiefſten Gefühlslebens. Die wunderbarſte Zartheit und Seeleninnigkeit in der Ausgeſtaltung des Grundmotivs, in der Schilderung der entſtehenden, wachſenden und ſich erfüllenden Liebe der beiden Liebenden; eine Offenbarung unergründlichſter Gemüthsinnerlichkeit, die die Grenzen antiker Empfindungsweiſe weit überſchreitet. Doch das für den einfach hoheitsvollen Eindruck des Gedichts Entſcheidende iſt, daß in dieſen naiv kräftigen Naturen dieſe Liebe nichtsdeſtoweniger nichts von moderner Ueberſchwenglichkeit und Empfindungsſeligkeit weiß, ſondern eine unbefangen geſunde, faſt möchte man ſagen, urwüchſig elementare iſt. Und die drängenden äußeren Ereigniſſe, die hier dieſelbe Stellung ein-

nehmen wie das bestimmende Eingreifen der Götter im alten Epos, fordern rasche Entschließung und Entscheidung, festen Kampf gegen Hemmniß und Widerstand. Auf die kunstvollste und doch zwingend glaubwürdigste Weise ist die ächt plastische Situation herbeigeführt, daß das Erwachen und Emporwachsen der Liebe sich wesentlich als naive heroische Kraft, als unbesiegbare Hoheit und Willensstärke zu entfalten und zu bethätigen hat.

Von Hermann und Dorothea gilt durchaus, was Goethe einmal von Rafael sagt, Rafael grăciſire nirgends, aber er fühle, denke und handle wie ein Grieche.

Bis in das Einzelnste erstreckt sich die gleiche rein und schön menschliche Naivität und Ursprünglichkeit, die gleiche Patriarchalität und Naturfülle. Die Erläuterer haben nicht unterlassen, diese ächt Homerischen Züge gebührend hervorzuheben; jeder fühlende Leser wird von ihnen überrascht und ergriffen. Und der Dichter beschränkt sich zur Gewinnung seiner epischen Welt nicht auf Homer allein. Aus einem Briefe Goethe's an Schiller vom 19. April 1797 ersehen wir, daß er um diese Zeit neben Homer und Wolf's Prolegomena auch mit dem alten Testament und Eichhorn's Einleitung eifrig beschäftigt war. Die Anklänge an die alte biblische Patriarchenzeit treten deutlich hervor. Dahin gehört vor Allem die Begegnung der Liebenden am Brunnen. Und vom Richter, dem Haupt der bedrängten Volkswanderung, sagt der Prediger die bedeutsamen Worte: »Ja, Ihr erscheint mir heut als einer der ältesten Führer, die durch Wüsten und Irren vertriebene Völker geleitet; Denk ich doch eben, ich rede mit Josua oder mit Moses.«

Die antikisirende Haltung dieses Gedichts ist nicht ein äußerliches Nachahmen und willkürliches Aufpfropfen fremder und angelernter Formen, man müßte denn einige vereinzelte Homerische Wortwendungen als solches bezeichnen wollen, und am allerwenigsten ist sie sogenanntes Stilisiren auf Kosten der in-

dividuellen Lebenswahrheit und der zeitlichen und örtlichen Treue. Sie ist vielmehr der ganz natürliche und naturnothwendige Ausdruck des harmonisch schönheitsvollen inneren Gehalts, der einfach hohen und gründlich naiven Motive, der im reinsten und edelsten Sinn antikisirenden Anschauung und Stimmung. Es ist eine zwar vom Geist der Alten durchdrungene, aber frei schöpferische, genial fortbildende Phantasie.

Unvergleichlich hoheitsvoll ist die heitere und ruhige Gegenständlichkeit und ächt antike unpersönliche Selbstentäußerung; unvergleichlich hoheitsvoll ist die lebensvolle, schlicht natürliche und doch so dichterisch gehobene und gemessene Sprache. Was aber dieser Darstellung ihren besondersten Reiz giebt und was das eigenste Geheimniß ihres ächt Homerischen Stils ist, das ist die fest bewußte Hinüberleitung der lyrischen Innerlichkeit in die plastische Poesie des Auges, in frische sinnliche Schaubarkeit. Alles ist Gestalt, Bewegung, Handlung; jede einzelne Situation ist ein fest in sich abgeschlossenes plastisches Bild. Schilderungen wie der Gang der Mutter durch den Garten, das Ineinanderspielen der Bilder Hermann's und Dorothea's im glitzernden Brunnen, das Wandern der Liebenden durch die wallenden Kornfelder sind unvergeßbar. Die Homerische Dichtung war Quelle und Muster dieses entscheidenden Kunstmittels; nimmer aber würde der Dichter diese phantasievolle, ununterbrochen malende Bildlichkeit in so ergreifender Macht und Vollendung haben durchführen können, wären ihm nicht, wie er selbst in einem Briefe an Schiller vom 8. April 1797 bekennt, seine Studien über bildende Kunst dabei belebend zu Hülfe gekommen. Goethe war sich wohl bewußt, wie wichtig grade dieser Zug der künstlerischen Behandlung für die Gesammthaltung seines Gedichts sei. Obgleich bereits des entschiedenen Beifalls Schiller's und der Weimarer Freunde sicher, fühlte er (Bd. 26, S. 5) sich doch nicht beruhigt, bis

das Gedicht nicht auch vor der Instanz Meyer's, des altbewährten Kunstkenners, die Probe bestanden.

Und Goethe ging in diesem Streben nach scharf begrenzter Plastik noch weiter. In der klaren Erkenntniß, daß das Idyll in seinem engeren Rahmen mit der Weitschichtigkeit des Epos nicht wetteifern dürfe, drang er auf möglichste Enge des Schauplatzes, auf möglichste Sparsamkeit der Figuren, auf möglichst kurzen Ablauf der Handlung. Es ist gewiß, daß diese scharfe Begrenzung mehr an die antike Tragödie als an das antike Epos erinnert, und Goethe und Schiller selbst haben in ihrem Briefwechsel oft genug von der unverkennbaren Hinneigung dieses Gedichts zur Tragödie gesprochen; aber nicht minder gewiß ist, daß für die Würde und Großheit des Stils diese scharfe plastische Uebersichtlichkeit unbedingtes Erforderniß war.

Jenes hohe Ziel, nach welchem seit dem Eindringen der Renaissancebildung die deutsche Dichtung unablässig gestrebt hatte, war erreicht; noch voller und eigenthümlicher als in der Iphigenie. Auf das glänzendste war der Beweis geführt, daß modern innerliche, im Schiller'schen Sinn sentimentalische Stoffe und naive Auffassung und Behandlung, daß deutsches Leben und stilvoll klassische Form nicht unvereinbare Gegensätze seien!

Am 21. Juli 1797 schrieb Schiller an Meyer: »Wir waren nicht unthätig, und am wenigsten unser Freund, der sich in diesen letzten Jahren wirklich selbst übertroffen hat. Sein episches Gedicht haben Sie gelesen; Sie werden gestehen, daß es der Gipfel seiner und unserer ganzen neueren Kunst ist. Ich habe es entstehen sehen und mich fast eben so sehr über die Art der Entstehung als über das Werk verwundert. Während wir Anderen mühsam sammeln und prüfen müssen, um etwas Leidliches langsam hervorzubringen, darf er nur leis an dem Baume schütteln, um sich die schönsten Früchte, reif und schwer, zufallen zu lassen. Es ist unglaublich, mit welcher Leichtigkeit er jetzt

die Früchte eines wohlangewandten Lebens und einer anhaltenden Bildung an ſich ſelber einerntet, wie bedeutend und ſicher jetzt alle ſeine Schritte ſind, wie ihn die Klarheit über ſich ſelbſt und über die Gegenſtände vor jedem eitlen Streben und Herumtappen bewahrt. Sie werden mir aber auch darin beiſtimmen, daß er auf dem Gipfel, wo er jetzt ſteht, mehr darauf denken muß, die ſchöne Form, die er ſich gegeben hat, zur Darſtellung zu bringen als nach neuen Stoffen auszugehen, kurz, daß er jetzt ganz der poetiſchen Praktik leben muß. Wer es einmal unter Tauſenden, die darnach ſtreben, dahin gebracht hat, ein ſchönes vollendetes Ganzes aus ſich zu machen, der kann meines Erachtens nichts Beſſeres thun als dafür jede mögliche Art des Ausdrucks zu ſuchen; denn wie weit er auch noch kommt, er kann doch nichts Höheres geben.

Raſch fand Hermann und Dorothea die allgemeinſte und nachhaltigſte Bewunderung und Verbreitung. Seit Götz und Werther hatte Goethe nicht mehr einen ſo durchſchlagenden Erfolg gehabt.

Lange tönten in Goethe die epiſchen Töne nach. Homer und Wolf's Prolegomena wichen nicht von ſeiner Seite. Unterſuchungen über die Technik des Epos und deren Unterſchied von der Technik des Dramas waren der vorwaltende Gegenſtand ſeiner mündlichen und brieflichen Verhandlungen mit Schiller. Neue Pläne tauchten auf. Zuerſt, ſchon im Frühjahr 1797, »Die Jagd«, deren Stoff Goethe ſpäter in ſeinem Greiſenalter in der »Novelle« behandelt hat. Dann im Herbſt, auf der Schweizerreiſe, »Tell.« Zuletzt gegen Ende deſſelben Jahres die »Achilleis«. Die beiden erſten Pläne ſind nicht über den Entwurf, der letzte Plan iſt nicht über den Anfang hinausgekommen. Es iſt traurig zu ſagen, aber es iſt geſchichtliche Thatſache, daß Goethe die Höhe, welche er in Hermann und Dorothea erſtiegen hatte, nicht zu behaupten vermochte. Gegen die Jagd äußerten

Schiller und W. v. Humboldt ernſte Bedenken, die den Dichter entmuthigten. Wilhelm Tell, obgleich groß und ächt volksthümlich angelegt, wollte ſich nicht geſtalten. Und in der Achilleis verfiel der Dichter antiquariſcher Künſtelei.

Schiller's dichteriſche Thätigkeit war während dieſer Zeit eine beſchränktere.

Nur wenige Gedichte Schiller's, außer den Xenien, brachte der Muſenalmanach von 1797.

Aber ſie ſind durchaus von demſelben dichteriſchen Formgefühl getragen wie die gleichzeitigen Gedichte Goethe's.

»Die Klage der Ceres« betritt den Kreis der alten Götterſage ſelbſt. Es iſt der eigenthümliche Reiz dieſes Gedichts, daß es die alte Sage verinnerlicht, ohne ſie doch willkürlich umzudeuten.

Faſt alle anderen Gedichte bewegen ſich weſentlich in denſelben Stimmungen und Anſchauungen, die ſchon in früheren Gedichten Schiller's Ausdruck gefunden; nur in ſich verſöhnter und abgeſchloſſener. Was das einheitliche Thema des Lehrgedichts von den Künſtlern, der Ideale und des Reichs der Schatten war, die dichteriſche Verherrlichung der erhebenden und klärenden Kraft der Poeſie, es kehrt wieder im »Mädchen aus der Fremde« und im »Beſuch« (»Dithyrambe«). »Sie rauſchet, ſie perlet, die himmliſche Quelle, der Buſen wird ruhig, das Auge wird helle.« Gleich den »Göttern Griechenlands« und »Den Sängern der Vorwelt« iſt »Pompeji und Herkulanum« die dichteriſche Verherrlichung der künſtleriſchen Herrlichkeit des Alterthums. Gleich der »Würde der Frauen« iſt eine ganze Reihe kleinerer Gedichte (»Die Geſchlechter«, »Macht des Weibes«, »Tugend des Weibes«, »Weibliches Urtheil«, »Forum des Weibes«, »Das weibliche Ideal«, »Die ſchönſte Erſcheinung«) die dichteriſche Verherrlichung der weiblichen Seelenhoheit und Seelenklarheit. Und doch iſt bei aller Aehnlichkeit des Inhalts die

künſtleriſche Auffaſſung und Behandlung eine von Grund aus andere. Und zwar durchaus bewußt und ausdrücklich beabſichtigt. In einem Briefe an Körner vom 17. October 1796 ſchreibt Schiller: »Ich habe in dieſen Gedichten meine Manier zu verlaſſen geſucht; und es iſt eine Erweiterung meiner Natur, wenn mir dieſe neue Art nicht mißlungen iſt.«

Ohne alle Zuthat der Reflexion und ohne jegliche Einmiſchung lyriſcher Innerlichkeit ſpricht einzig und allein die ſinnliche Anſchauung, die feſte plaſtiſche Thatſache.

Pompeji und Herkulanum iſt eine der vollendetſten Schöpfungen plaſtiſcher Augenpoeſie. Nirgends iſt Schiller ſeinem großen Freund gleicher als hier.

Bald kam die Zeit der Balladen und der Wallenſteindichtung. Es war dieſelbe Richtung und Anſchauungsweiſe, nur übertragen auf andere und größere Aufgaben.

Goethe's und Schiller's Balladen und Schiller's Glocke.

Das Jahr 1797 war das Balladenjahr. Im Juni dichtete Goethe den Zauberlehrling, die Braut von Korinth, Gott und die Bajadere, im Herbſt auf der Schweizerreiſe die Balladen von der ſchönen Müllerin. Mit einer Raſchheit und Leichtigkeit, die wir ſonſt nicht an ihm gewohnt ſind, dichtete Schiller genau um dieſelbe Zeit den Taucher, den Handſchuh, den Ring des Polykrates, die Kraniche des Ibykus, den Ritter Toggenburg, den Gang nach dem Eiſenhammer. Und dieſe Balladenluſt zieht ſich friſch auch in das folgende Jahr hinüber. In das Jahr 1798 fällt Goethe's Blümlein Wunderſchön; vom 18. bis 26. Auguſt dichtete Schiller den Kampf mit dem Drachen, vom 27. Auguſt bis Anfang September die Bürgſchaft.

Im Goethe-Schiller'schen Briefwechsel ist es eine sehr bedauerliche Lücke, daß er auf die Anschauungen und Absichten, aus welcher diese Balladenstimmung entsprang, nicht näher eingeht. Die ersten Spuren dieser Stimmung können wir schon früher bemerken. Schon im Frühjahr 1796 dachte Goethe an eine Ballade von Hero und Leander; im Anfang Mai 1797 dachte Schiller an eine Ballade von Don Juan. Der Entschluß gemeinsamen thätigen Wetteifers wurde offenbar in mündlicher Unterhaltung gefaßt, als Goethe von Mitte Mai bis Mitte Juni 1797 in Jena verweilte.

Es ist leicht zu sehen, was die beiden Dichter grade jetzt zu dieser Dichtart führte. Wie Hermann und Dorothea, so sind auch Goethe's und Schiller's Balladen die Frucht der durch Wolf geweckten Homerischen Frage. Je tiefer und lebhafter seitdem Goethe und Schiller mit Untersuchungen über Wesen und Technik des Epos beschäftigt waren, um so unausbleiblicher mußte sich ihr Augenmerk auf die Ballade richten. War die Ballade nicht recht eigentlich das moderne, ächt volksthümliche Gegenstück der antiken Rhapsodie?

Wir hören den Nachklang jener geistvollen Unterredungen, wenn Goethe (Bd. 26, S. 15) am 21. Juli 1797 an Meyer schreibt, es komme darauf an, den Ton und die Stimmung der Dichtart beizubehalten, sie aber mit würdigeren und mannichfaltigeren Stoffen zu erfüllen und zu vertiefen.

Goethe hat wiederholt ausgesprochen, daß die erste Anregung dieser Balladendichtung von Schiller ausging. Und auch in der künstlerischen Auffassung und Behandlung war die Einwirkung Schiller's entschieden die überwiegende. Beibehaltung der Balladenform und Erfüllung derselben mit würdigeren Stoffen, was ist es anderes als die immer wiederkehrende Lehre Schiller's, sentimentalischer Inhalt in naiver Form, Ideendichtung in der sinnlichen Gegenständlichkeit der Erzählung?

Unleugbar ließ sich Goethe's ruhige Sicherheit hier ebenso wie in der Achilleis durch einseitige Theoreme beirren und beeinträchtigen. Zwischen Goethe's Balladen aus dem Sommer 1797 und zwischen Goethe's früheren Balladen, die in frisch unbefangener Anlehnung an die altenglische Balladendichtung entstanden waren, waltet ein tiefgreifender, sehr bedeutsamer Gegensatz. Nicht mehr das geheimnißvoll Naturelementare wie im Erlkönig und im Fischer, nicht mehr die süße lyrische Innigkeit wie im König von Thule. Es ist jetzt die helle Lichtwelt des bewußten sittlichen Geistes, und an die Stelle des singbar Liedmäßigen tritt die deklamatorische Recitation.

Der Zauberlehrling und der Gott und die Bajadere gehören zu den vollendetsten Schöpfungen Goethe's, denn hier ist es mit unnachahmlichster Meisterschaft gelungen, nichtsdestoweniger den dämmernden Empfindungston anzuschlagen. Aber die Braut von Korinth, so großartig mächtig grade diese Dichtung in der Plastik der Gestaltenmalerei ist, schwankt haltlos zwischen dem Motiv der unheimlich dämonischen Nachtseite der Natur, das noch aus der ursprünglichen Conception herüberklang, die Goethe, wie er (Bd. 40, S. 446) berichtet, schon in früher Jugend gefaßt hatte, und zwischen dem gewaltsam hineingeschobenen Motiv des Widerstreits des absterbenden Griechenthums und des aufkommenden Christenglaubens. Als Körner in der Beurtheilung dieses Gedichts spöttelnd gesagt hatte, er würde sich dasselbe nicht bei dem Dichter bestellt haben, und er wette, daß der Dichter Gedichte wie den Neuen Pausias mit größerer Liebe gemacht habe, wußte Schiller in einem Briefe vom 12. Februar 1798 nichts zu antworten, als daß es im Grunde nur ein Spaß von Goethe gewesen, einmal etwas zu dichten, was außer seiner Natur und Neigung liege; Gott und die Bajadere sei freilich schöner.

Es ist daher überaus bezeichnend, daß Goethe alsbald wie-

der in die alten bewährten Gleiſe zurücklenkte. Die Balladen von der ſchönen Müllerin ſind alten Volksliedern nachgebildet; man fühlt es ſogleich an der den Volksliedern eigenen Hurtigkeit des dramatiſchen Dialogs. Ebenſo das Blümlein Wunderſchön oder das Lied vom gefangenen Grafen; treffend ſagte Körner von ihm, es ſei eine Probe, wie man auch noch in unſerem Zeitalter im Ton der Minneſänger dichten könne. Die Legende vom Hufeiſen iſt ächt volksthümlich, in kühnſter Hanns Sachſiſcher Weiſe.

Mit mächtiger Eigenart ergriff Schiller die Balladendichtung.

Der ſchlichte Naturlaut des ächten Balladentons mit ſeinem milden lyriſchen Hauch und dem magiſchen Halbdunkel unaufgeſchloſſenen Empfindungslebens war Schiller's Natur völlig fremd. So ſehr lebte Schiller nur in dem Reich des bewußt Gedankenhaften, in der Welt der klar ſittlichen Ideen und Geſinnungen, daß, was er in einem Briefe an Körner vom 2. October 1797 von einigen ſeiner Balladen ſagt, daß die Perſonen nur um der Idee willen daſeien und ſich als Individuen unbedingt dieſer Idee unterzuordnen hätten, in der That von allen ſeinen Balladen gilt. Wie ſeine lyriſchen Dichtungen, ſo ſind auch ſeine Balladen weſentlich Ideendichtung. Einzig im Ritter von Toggenburg ſucht ſich Schiller im vorwiegend lyriſchen Stimmungsleben zu halten; und dabei ſinkt er unter ſich ſelbſt herab und wird ſchwächlich empfindelnd.

Sind es aber nicht ächte Balladen oder, was gleichbedeutend iſt, nicht ächte Romanzen, ſo ſind die meiſten derſelben doch unvergleichlich dichteriſche Erzählungen.

Wir unterſcheiden zwei Gruppen. Die erſte Gruppe, die aus dem Taucher, dem Handſchuh, der Bürgſchaft und dem Kampf mit dem Drachen beſteht, iſt in ihrer Motivirung durchaus klar und durchſichtig, vom reinſten und tiefſten ſittlichen Gehalt

durchglüht und getragen. Es ist die helle Welt der reinen und freien sittlichen Selbstbestimmung; die sittliche Gerechtigkeit, Lohn und Strafe, ist nur die innere Nothwendigkeit und Vernunft der vorgeführten Handlung selbst. Die zweite Gruppe, die aus dem Ring des Polykrates, den Kranichen des Ibykus und dem Gang nach dem Eisenhammer besteht, stellt dagegen den Glauben an Schicksal und unmittelbar göttliche Führung mit einer Nachdrücklichkeit in den Vordergrund, die auch in einigen lyrischen Dichtungen Schiller's aus dieser Zeit wiederkehrt und die besonders aus der sich bereits in ihm regenden Lust, die Motivirung der modernen Tragödie mit der Motivirung der antiken Tragödie in möglichste Uebereinstimmung zu setzen, zu erklären ist. Es war ein gefährliches Wagniß. Der Ring des Polykrates, einem Volksmärchen Herodot's entnommen, ruht wesentlich auf der ächt Herodot'schen Anschauung vom Neid der Götter. Dennoch ist der Eindruck tief ergreifend, denn das Gefühl von der Vergänglichkeit und Wandelbarkeit des Glücks ist ein allgemein menschliches. In die Kraniche des Ibykus spielt wesentlich das antikisirende Motiv, daß die vorüberziehenden Kranichschwärme, die der Ermordete bei seiner Ermordung rachefordernd angerufen, als die Sendboten und Vollstrecker der waltenden Nemesis erscheinen; ja aus den Briefen Schiller's an Goethe erhellt sogar, daß der Dichter, merkwürdig genug, dieses antikisirende Motiv als das eigentliche Grundmotiv angesehen wissen wollte. Dennoch ist der Eindruck tief ergreifend, denn die Entwicklung quillt trotzalledem ganz natürlich und ganz wunderlos einzig und allein aus den inneren Gemüthsmächten. Der Chorgesang der Eumeniden erscheint als der Gewissenswecker; schon im Lehrgedicht von den Künstlern hatte der Dichter gesagt: »Vom Eumenidenchor geschrecket, zieht sich der Mord, auch nie entdecket, das Loos des Todes aus dem Lied.« Nicht aber in gleicher Weise ist diese Verinnerlichung im Gang nach dem Eisenhammer gelungen

Die Grundidee ist die mittelalterliche Idee des Gottesgerichts; die Katastrophe ist auf eitel Zufall und Mißverständniß gebaut.

Ein großer Theil der Wirkung dieser Balladen, wohl der größte, liegt in der Trefflichkeit der Ausführung. Nicht blos in der fein durchdachten Komposition, in dem festen dramatischen Gang, der ihnen allen eigen ist, sondern ganz besonders auch in der straffen Gegenständlichkeit und lebensvollen Kraft der Einzelschilderungen. Schiller hatte das Gefühl, daß hier die günstigste Gelegenheit sei, immer mehr über sich selbst hinauszugehen und sich zu scharfer Realistik, zu scharfer Bestimmtheit und Klarheit der Form zu schulen; hier suchte er zu erlernen und zu erproben, was ihm als das zu erstrebende Ziel seiner Wallensteindichtung klar vor Augen stand. Diese Realistik, eben weil sie ihm bisher gefehlt hatte, war ihm jetzt so sehr sorgsamstes Anliegen, daß er einzig aus diesem Streben die Nadoweſſische Todtenklage dichtet, die auf der gefährlichen Grenze steht, wo das Charakteristische und das Schöne unkünstlerisch auseinanderfallen. Mit eingehendstem Fleiß und mit genialster Intuition ergänzt er, was ihm an sinnlicher Anschauung und Erfahrungskenntniß mangelt. Vor Allem der Taucher ist in der Kunst malerischer Beschreibung ein gar nicht genug zu bewunderndes Meisterstück. Wie eindringlich lebendig und in ihrer charakteristischen Verschiedenheit klar auseinandergehalten sind die Thierschilderungen im Handschuh! Was für eine unvergeßbare Plastik der Gestaltung ist in dem feierlich abgemessenen Auftreten des Chors in den Kranichen des Ibykus! Und welche feinfühlige und gestaltungskräftige Kunst ist überall in der malenden Kraft des Lautes und des Reimes, im Reichthum der individuellsten und doch immer streng sachlichen Strophenbildung, im feinberechnetem Wechsel des Rhythmus und der Verslängen! Nur in sehr vereinzelten Fällen verirrt sich die Pracht der Schilderung und der volltönende Schwung der Rede in das Declamatorische.

Goethe, der sich immer so aufrichtig freute, wenn dem großen mitstrebenden Freund Großes gelang, war einer der aufrichtigsten Bewunderer von Schiller's Balladen. Als Körner, vom Standpunkt ächter Balladendichtung aus durchaus berechtigt, gegen das Ueberwiegen des Gedankenhaften über das naive Empfindungsleben Einspruch erhoben hatte, antwortete ihm Schiller in einem Briefe vom 27. April 1798, er selbst halte allerdings diesen Tadel für nicht ungegründet, Goethe aber wolle diese Gedichte als eine neue, die Poesie erweiternde Gattung angesehen wissen.

Und nicht minder gewaltig war Schiller's gleichzeitige Lyrik.

Es hat etwas unsäglich Ueberraschendes, daß wir auch hier auf eine Gruppe von Gedichten stoßen, welche die Idee des von außen bestimmenden Schicksals mit schärfster Nachdrücklichkeit, ja sogar mit herbster Einseitigkeit zum Grundmotiv haben. Man kann sich kaum der Ueberzeugung verschließen, daß diese Schicksalsidee jetzt bei Schiller nicht die blos äußerliche Stellung eines wirksamen Kunstmittels einnimmt, sondern in der That sich in sein innerstes Denken und Empfinden festgesetzt hatte. Wer mag sagen, welche Erlebnisse und Entwicklungen diese Anschauung in ihm erzeugten, ob der hemmende Kampf mit dem kranken Körper oder der bewundernd vergleichende Hinblick auf die göttergleiche Leichtigkeit des Goethe'schen Schaffens? Ein Abhängigkeitsgefühl von der angeborenen Naturbestimmtheit, wie es ihm früherhin völlig fremd gewesen! Wie liebte er es sonst, in seiner philosophischen Lyrik mit festlichem Schwung vor Allem die frohe Siegesgewißheit ernsten Kämpfens und Ringens zu feiern! Wie liebte er es, sein eigenes mühbeladen heldenmuthiges Streben im idealisirten Spiegelbild der alten Heraklessage wiederzufinden! Wie sinnvoll und gestaltenkräftig hatte er noch in »Ideal und Leben« den Alciden gepriesen, wie er im ewigem Kampf durch des Lebens schwere Bahn ging und sich

zuletzt doch durch seine eigene Kraft den Eintritt in den Olymp errang! Jetzt dagegen ist das Thema seiner Lyrik, daß, wie es im »Geheimniß« heißt, der Mensch die kargen Loose nur sauer dem harten Himmel abringe; nur die freie Gabe der Götter sei das Glück. Wohl nennt er auch jetzt noch in der Hymne an das Glück »groß den Mann, der, sein eigener Bildner und Schöpfer, durch der Tugend Gewalt selber die Parze bezwingt«; doch bedächtig setzt er hinzu: »Aber nicht erzwingt er das Glück, und was ihm die Charis neidisch geweigert, erringt nimmer der strebende Muth; vor Unwürdigem kann Dich der Wille, der ernste, bewahren; alles Höchste, es kommt frei von den Göttern herab.« Ja, tief sinnig schließt dieses Gedicht mit dem später beseitigten Verse: »Aber Du nennst es Glück, und Deiner eigenen Blindheit zeihst Du verwegen den Gott, den Dein Begriff nicht begreift.« Die »Worte des Wahns« lassen sich sogar zu der bitteren Verstimmung hinreißen, es sei nur ein leeres Haschen nach Schatten, wenn der Mensch glaube, daß das buhlende Glück sich je mit dem Edlen vereinigen werde; der Gute bleibe auf der Erde ein Fremdling, nur dem Schlechten folge das Glück mit Liebesblick. Die »Nänie« klagt, ganz wie Thekla im Wallenstein, daß auch das Schöne vergehe, daß auch das Vollkommene sterbe; es gebe keinen Trost für diese allgemeine Hinfälligkeit des Daseins, als daß das Edle im Klaglied der Nachwelt fortlebt, während das Gemeine klanglos zum Orcus hinabgeht.

Aber auch die helle Lichtseite der freien sittlichen Welt kommt zu ihrem Recht. Grade aus dieser Zeit Schiller's stammen einige seiner anmuthigsten und gedankentiefsten lyrischen Dichtungen.

»Die Begegnung«, »Das Geheimniß«, und namentlich »Die Erwartung«, sind von so ächt Goethe'schem Wurf, daß, wäre die Urheberschaft nicht bezeugt, man über dieselbe streiten könnte wie über die Urheberschaft einzelner Xenien. War diese Liebes-

lyrik, für welche die Lebensverhältnisse Schiller's nicht den mindesten Anhalt bieten, nur die künstlerische Lust, die neugewonnene Art fester Gegenständlichkeit auch in der Darstellung innerlichen Empfindungslebens zu erproben? Oder sollten vielleicht diese Lieder ursprünglich Max Piccolomini untergelegt werden?

Bald übertrug Schiller diese neugewonnene Art fester Gegenständlichkeit auch auf diejenige Gattung der Lyrik, die ihm von jeher am wärmsten am Herzen gelegen, auf die philosophisch betrachtende.

Zuerst das eleusische Fest. Im Thema erinnert dieses Gedicht an den Gedankenkreis des Spaziergangs; es ist die dichterische Schilderung der unter den Segnungen des Ackerbaus entstehenden und emporwachsenden Gesittung. In der Form erinnert es an die Klage der Ceres; hier wie dort das Aufnehmen der alten Götterſage und deren verklärende Umbildung. Aber der Unterschied der künstlerischen Behandlung ist ein tief greifender. Alles ist lebendige That, Alles rasch fortschreitende Handlung.

Und im Jahr 1799 das herrliche Lied von der Glocke.

Schon 1788, zur Zeit seines ersten Aufenthalts in Rudolstadt, war diese Idee in seine Seele getreten. Sie hatte bis zum Jahr 1797 geschlummert. Erst nach der Vollendung der Wallensteintragödie wurde sie ausgeführt. Erst jetzt konnte sich seine künstlerische Kraft so großartigem Plan gewachsen fühlen.

Es ist das künstlerisch vollendetste Gedicht Schiller's. Die Form ist so glücklich, wie sie nur der ächteste Genius findet. Die Arbeit und der Fortgang des Glockengusses giebt dem beschaulichen Gespräch des ehrbar tüchtigen Meisters mit seinen Gesellen die ganz natürliche und doch höchst wirksame Motivirung frischer Bewegtheit und festgeschlossener Einheit. Zwanglos und ungesucht erweitern und vertiefen sich die Betrachtungen

über die Bestimmung der Glocke zu umfassenden weisheitsvollen Bildern des häuslichen und staatlichen Lebens; einfach, schlicht herzlich, in rein menschlicher Schönheit tief ergreifend. Bewunderungswürdig ist die Kunst, wie die lehrhafte Betrachtung durchweg in die bald zarteste, bald feierlich erhabenste Lyrik hinübergeführt ist. Und eine malende Kunst der Sprache und des Verses, wie sie selbst die Balladen Schiller's nicht haben.

Mit Recht sagt Wilhelm von Humboldt in der Vorerinnerung seines Briefwechsels mit Schiller: »In keiner Sprache ist mir ein Gedicht bekannt, das in einem so kleinen Umfang einen so weiten poetischen Kreis eröffnet, die Tonleiter aller tiefsten menschlichen Empfindungen durchgeht und auf ganz lyrische Weise das Leben mit seinen wichtigsten Ereignissen und Epochen wie ein durch natürliche Grenzen umschlossenes Epos zeigt.« Und Körner schrieb am 6. November 1799 an Schiller: »Es ist in diesem Gedicht ein gewisses Gepräge von deutscher Kunst, das man selten ächt findet und das Manchem bei aller Prätension auf Deutschheit sehr oft mißlingt.« Das kunstvollste Gedicht Schiller's ist zugleich sein volksthümlichstes.

Wallenstein.

Aus Schiller's Briefen an Körner läßt sich fast bis auf den Tag bestimmen, wann zuerst die Idee der Wallensteindichtung in ihm aufleuchtete. Es war in der ersten Woche des Januar 1791, zu Erfurt bei dem Coadjutor Dalberg, während jenes verhängnißvollen Ausfluges, welcher ihm die schwere, sein ganzes Wesen erschütternde Erkrankung zuzog.

Die geschichtlichen Studien für die zweite Hälfte seiner Geschichte des dreißigjährigen Krieges waren zugleich die ergie-

bigsten Vorstudien für die beabsichtigte Tragödie. Doch wurde auch nach der Vollendung des Geschichtswerkes die Ausführung derselben verzögert. Unter der Einwirkung der nächsten Umgebung in Jena hatte sich inzwischen der Eifer für die Kant'sche Philosophie in Schiller's Seele gedrängt. Erst in den ersten Monaten des Jahres 1794, als Schiller in Stuttgart weilte, regte sich der langzurückgeschobene Plan wieder. Durch Schiller's Mittheilungen an Körner wird bestätigt, was Schiller's Jugendfreund Hoven in seiner Selbstbiographie (1840. S. 125) erzählt, daß Schiller, obgleich selten frei von Brustkrämpfen und überdies mit den ästhetischen Briefen an den Prinzen von Augustenburg beschäftigt, schon damals ernstlich an die endliche Gestaltung dachte.

Von der Art und von dem Umfang dieser ersten Anfänge haben wir keine Kunde. Wir wissen nur, daß die Scenen, welche Hoven gelesen, in Prosa waren. Es ist wahrscheinlich, daß Hoffmeister Recht hat, wenn er in seinem unveraltbaren Buch über Schiller (Th. 4, S. 33 ff.) darzulegen versucht, daß diese erste Anlage der Wallensteintragödie noch der Idee und Gesinnung des Don Carlos sehr nahegestanden habe; Wallenstein sei als ein wiedergeborener Marquis Posa gedacht gewesen, nur männlicher und gereifter und mehr mit dem wirklichen Leben der Geschichte verflochten, der erhabene, aber im Erfolg unglückliche Begründer einer neuen Ordnung der Dinge. Es war Wallenstein, wie ihn Schiller als Geschichtsschreiber gezeichnet hatte. Ja hatte nicht in diesem Sinn der Geschichtsschreiber schon selbst einen Theil des Geschäftes des idealisirenden Dramatikers übernommen, wenn er, um den dramatischen Gegensatz zu vertiefen und ihn dem menschlichen Herzen näher zu bringen, über seine geschichtlichen Quellen hinaus, am Schluß seines Charakterbildes (Bd. 9, S. 425) darauf hindeutete, daß Wallenstein vornehmlich durch mönchische Künste Commandostab, Leben und ehrlichen

Namen verloren, weil er, durch freien Sinn und hellen Verstand über die religiösen Vorurtheile seines Jahrhunderts weit hinausragend, der Feind der Jesuiten, der Vorkämpfer einer neuen Zeit gewesen?

Als Schiller im Mai 1794 nach Jena zurückkehrte, kam die Wallensteintragödie wieder ins Stocken. Noch gährten und wühlten die philosophischen Anliegen zu tief in ihm. Noch fühlte er sich für die hohen Anforderungen, welche er an seine neue dramatische Laufbahn stellte, nicht stark genug.

Erst nach langer Zwischenzeit, erst im März 1796, gewann Schiller, durch Goethe ermuntert, den Muth der Ausführung.

Mehr als drei Jahre hat Schiller mit dem schwierigen und weitschichtigen Stoff gerungen. Der Abschluß zog sich bis in den März 1799. Die letzte Ueberarbeitung für den Druck fällt in den Anfang des Jahres 1800.

Jetzt aber war die Grundidee eine völlig veränderte.

Was den Dichter zuerst für den Wallensteinplan gewonnen hatte, seine frühere Vorliebe für revolutionäres Heldenthum, war durch den kläglichen Ausgang der französischen Revolution durchaus aus seiner Seele gewichen. Kein Künstler kann über den Gegenstand seiner Begeisterung kühler und gleichgiltiger sprechen als Schiller in seinen Briefen an Humboldt und Körner jetzt über Wallenstein spricht. Dieser Charakter habe nichts Edles, er erscheine in keinem einzigen Lebensact groß, er habe wenig Würde; als ein realistischer Charakter habe er den Erfolg nöthig, den ein idealistischer Charakter entbehren könne, unglücklicherweise aber habe Wallenstein den Erfolg gegen sich; seine Unternehmung sei moralisch schlecht und sie verunglücke physisch; er berechne Alles auf die Wirkung und diese mißlinge; er könne sich nicht wie der Idealist in sich selbst einhüllen und sich über die Materie erheben, sondern er wolle die Materie sich unter-

werfen, und erreiche es nicht. Da also von dem Inhalt fast nichts zu erwarten sei, müsse Alles durch eine glückliche Form bewerkstelligt werden. Einzig und allein eine kunstreiche Führung der Handlung könne den ungeschmeidigen Stoff zu einer schönen Tragödie machen. Was aber ist jetzt im Sinn Schiller's kunstreiche Führung einer tragischen Handlung? So einsichtig Schiller in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung die Rechte des modernen Geistes gewahrt hatte, möglichste Annäherung an die Formenhoheit der Antike war ihm nichtsdestoweniger höchstes Kunstziel. Schon dachte er, wie aus seinen Briefen an Humboldt und Körner vom 5. October 1795 erhellt, in einem Trauerspiel »Die Ritter von Malta«, das eine Zeitlang die Wallensteintragödie zu verdrängen drohte, den griechischen Chor wieder ins Leben zu rufen und damit die Idee der modernen Tragödie zu erweitern. Und dieses Streben nach antiker Kunsthoheit innerhalb moderner Wirklichkeit und Denkweise wurde in Schiller nur um so wagender, je vollendetere Beweise der Möglichkeit eben jetzt Goethe in seinen Elegien und in Hermann und Dorothea vor Augen stellte. Warum sollte nicht, was in Lyrik und Epos gelungen, auch in der tragischen Kunst erreichbar sein?

Dem Dichter war jetzt höchster Gesichtspunkt, die Wallensteinfabel so zu behandeln, daß sie der erschütternden Großheit antiker Tragik so nahekomme als der unvertilgbare Unterschied der Zeiten nur irgend gestatte.

Fortan wurde der Gegensatz antiker und moderner Tragik und was in der antiken Tragik bleibend und für alle Zeit maßgebend sei, die hervorstechendste Frage des Goethe-Schiller'schen Briefwechsels. Es wird in diesem Briefwechsel zwar nirgends ausdrücklich gesagt, aber es ist doch überall deutlich zu sehen, daß die beiden Freunde diesen Gegensatz hauptsächlich in den antiken Schicksalsbegriff setzten. Nennt man die moderne

Tragödie Charaktertragödie, die antike Tragödie Schicksalstragödie, und vergleicht Goethe in seinem Alter einmal die moderne Tragödie scherzend mit dem L'hombre, die antike Tragödie mit dem Whist, so soll damit nur bezeichnet werden, daß in der modernen Tragödie Jeder seines Glückes Schmied ist und durch seinen tragischen Untergang nur seine eigene freie und verantwortliche Schuld büßt, daß dagegen in der antiken Tragödie der Held, wenn auch nicht frei von Schuld, so doch wesentlich zugleich das willenlose Spiel der über ihm waltenden Schicksalsnothwendigkeit ist. Wollte daher Schiller seiner Wallensteintragödie eine wesentlich antikisirende Haltung geben, so war unerläßliche Grundbedingung, daß der Held ein mehr leidender als thatkräftig handelnder sei, daß er nicht sowohl sich selbst vernichte als vielmehr durch die unerbittliche äußere Nothwendigkeit vernichtet werde, und daß zu diesem Behuf der Dichter entweder die antike Schicksalsidee selbst ohne Scheu zur entscheidenden Macht erhebe oder doch für eine Verkettung der äußeren Ereignisse und Umstände sorge, die, ähnlich wie das antike Schicksal, den Helden unentrinnbar umstrickt und ihn, selbst wider seinen Willen, zu unselig verderblicher That fortreißt.

In diesem Sinn schreibt Schiller bei dem Beginn seiner Arbeit, am 28. November 1796, an Goethe, der undankbare und unpoetische Stoff wolle ihm noch immer nicht ganz gehorchen; wie in Shakespeare's Macbeth thue auch hier das eigentliche Schicksal noch zu wenig und der eigene Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück. Und in diesem Sinn behandelte er die ganze Art der Motivirung. Um dem tragischen Kampf und Untergang seines Helden recht eindringlich die erschütternde Hoheit unbedingt unabwendbarer Nothwendigkeit zu sichern, setzt er sogar beide Motive, zwischen welchen ihm die Auswahl gegeben war, den Glauben an ein von außen bestimmendes Schicksal einerseits und die zwingende Verwicklung

der auf den Helden einwirkenden Thatsachen andererseits zugleich in Bewegung.

Schiller, dem so oft Mangel an Motivirung vorzuwerfen ist, hat, wie schon Tieck und Hoffmeister hervorgehoben, im Wallenstein im Gegentheil Ueberfülle der Motive. Die Wallensteintragödie ist auf ein Doppelmotiv gebaut.

Nach der einen Seite ist Schiller's Wallenstein allerdings eine antikisirende Schicksalstragödie. Der astrologische Aberglaube Wallenstein's bot den willkommensten Anhalt. Und der Dichter hat dafür gesorgt, auf dieses Motiv die vollste Aufmerksamkeit zu lenken. Nicht nur, daß der erklärende Prolog, welcher der ersten Aufführung in Weimar vorangeschickt wurde, es ausdrücklich ausspricht, daß die größere Hälfte der Schuld des Helden den unglückseligen Gestirnen zuzuwälzen sei; auch im Drama selbst wird über den Werth und Unwerth des Schicksalsglaubens unter den Redenden unablässig verhandelt.

Aus dem Buch der Sterne holt sich Wallenstein bald bange Ahnung und zögerndes Schwanken, bald Muth und feste Entschlossenheit; aus dem Buch der Sterne holt er sich auch sein unseliges Vertrauen zu Octavio, das sein Verderben wird.

Dieses traumhaft Visionäre ist so sehr ein Grundzug der gesammten Dichtung, daß Fleck, dessen geniale Wallensteinschöpfung von keinem Späteren wieder erreicht worden, dasselbe durchaus zum Vorherrschenden machte. »So wie Fleck auftrat«, erzählt Tieck in den Dramaturgischen Blättern (Bd. I, S. 100), »war es dem Zuschauer, als gehe eine unsichtbar schützende Macht mit diesem; in jedem Worte berief sich der tiefsinnige stolze Mann auf eine überirdische Herrlichkeit, die nur ihm allein zu Theil geworden. So fühlte man, daß der so wunderlich verstrickte Feldherr wie in einem großen schauerlichen Wahnsinn lebe, und so oft er nur die Stimme erhob, um wirklich über die

Sterne und ihre Wirkung zu sprechen, erfaßte uns ein geheimnißvolles Grauen.«

Wer wird leugnen, daß durch diesen seltsam fatalistischen Zug falsche Reflexe auf Wallenstein's Bild fallen? Der deutliche Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung, den wir von jedem Drama verlangen, ist getrübt und zerstört.

Doch ist wohl zu beachten, daß Schiller trotzalledem jener Ansicht, die er 1792 in der Abhandlung über tragische Kunst ausgesprochen hatte, daß eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal immer demüthigend und für freie sich selbst bestimmende Wesen kränkend sei und daß darum selbst in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne für unsere vernunftfordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurückbleibe, nicht untreu geworden war. Wiederholt spricht Schiller in seinen Briefen an Körner aus, daß die Wallensteintragödie, obgleich sie die Hoheit der antiken Tragödie erstrebe, eine griechische Tragödie weder sein könne noch sein dürfe. Und als nach der ersten Aufführung des Wallenstein in Berlin ein gelehrter Alterthumskenner, Süvern, in einem besonderen Buch auseinandergesetzt hatte, daß Schiller's Wallenstein zwar den Weg zeige, den man betreten müsse, um die ächte Tragödie zu finden, ihre Höhe aber noch nicht erreicht habe, antwortete Schiller in einem Briefe an Süvern (Briefwechsel mit Goethe Nr. 753), daß er zwar mit ihm die unbedingte Verehrung der Sophokleischen Tragödie theile, daß diese aber die Erscheinung einer Zeit sei, die nicht wieder kommen könne; wolle man das lebendige Product einer individuell bestimmten Gegenwart rückhaltslos einer ganz andersgearteten Zeit zum Maßstab und Muster aufdrängen, so heiße dies die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken müßte, eher tödten als beleben. Schiller nahm daher den Schicksalsbegriff zwar auf; um so mehr als er sich darin durch Goethe bestärkt sah, der ihm in einem Briefe

vom 8. December 1798 ermunternd auseinandersetzte, daß der astrologische Aberglaube auf dem dunklen Gefühl eines ungeheuren, mit dem Menschengeschick innig verflochtenen Weltganzen ruhe und darum der menschlichen Natur sehr naheliege und in gewissen Jahrhunderten, ja in gewissen Epochen des Lebens öfters als man denke hervortrete. Allein Schiller wachte zugleich aufs sorgsamste, daß diese Schicksalsidee die zulässige Grenze nicht überschreite.

Gleichwie Schiller in den Balladen emsig bemüht ist, den aufgenommenen Schicksalsbegriff zu verinnerlichen und auf die eigenen eingeborenen Mächte des menschlichen Gemüths zurückzuführen, so muß sich auch hier das Schicksalsmotiv mit einer nur untergeordneten Stellung bescheiden. So viel Wallenstein über die unmittelbare Einwirkung der Gestirne sinnt und grübelt, das Wunderbare erscheint immer nur als innere Vorstellung Wallenstein's, nie als wirklich bestimmendes, thätig eingreifendes, äußeres Verhängniß. Schiller meinte das Uebergewicht des Zufälligen und Willkürlichen, welches er an der modernen Tragik Shakespeare's rügen zu müssen glaubte, beschränken zu können, indem er die Macht des Naturelementaren, die wirkende Naturnothwendigkeit wieder sichtlicher und unmittelbarer hervorhob. Aber er suchte zugleich die Herbigkeit des antiken Schicksalsbegriffs für unsere vernunftfordernde Vernunft zu mildern, indem das Thun, zu dem Wallenstein durch sein Verhältniß zu den Gestirnen halb unbewußt hingetrieben wird, schließlich doch kein anderes ist als was er auch ohne diese Einwirkung, nur dem unabweislich forttreibenden Drang seiner Natur und der äußeren Umstände folgend, gethan haben würde.

Andererseits daher zugleich das zweite Motiv, die mit aller Kunst der Erfindung und der Komposition oder, wie Schiller sich ausdrückt, durch die kunstreiche Führung der Handlung herbeigeführte Verkettung der Umstände und Ereignisse, die

den Helden mit einer ähnlichen Unentrinnbarkeit umstellt wie den Helden der alten Tragödie das Schicksal.

Schiller war sich dieser Aufgabe aufs schärfste bewußt. Am 5. Mai 1797 schreibt er an Goethe, es heiße recht eigentlich den Nagel auf den Kopf treffen, daß die Aristotelische Poetik das Hauptgewicht der Tragödie nicht in die Charaktergestaltung, sondern in die Verknüpfung der Begebenheiten lege. Und in einem anderen Briefe vom 28. November hebt er als den entscheidenden Vorzug von Shakespeare's Richard III. hervor, daß in dieser Tragödie nur die großen Schicksale, die in den vorangegangenen Darstellungen der englischen Geschichte angesponnen seien, auf eine wahrhaft große Weise geendigt würden; es sei gleichsam die reine Form des Tragischfurchtbaren; eine hohe Nemesis wandle durch das Stück in allen Gestalten, kein anderes Shakespeare'sches Stück erinnere so sehr an die griechische Tragödie. Und als Schiller am 2. October desselben Jahres seinem großen Freunde meldete, daß es ihm endlich gelungen sei, den Stoff in eine reine tragische Fabel zu verwandeln, setzte er ausdrücklich hinzu, es werde sicher den tragischen Eindruck sehr erhöhen, daß lediglich die Umstände Alles zur Krisis thäten.

Nur auf sehr breitem Unterbau konnte diese Art der Motivirung ausgeführt werden. Jene Voraussetzungen, die der alten Tragödie der religiöse Volksglaube an die Hand gab, und die in Shakespeare's Richard III. das kunstvoll begründete Ergebniß eines langen vielgliedrigen Dramencyklus waren, mußten hier erst durch unsäglichen Kunstaufwand geschaffen werden und erst im Stück selbst lebendig vor dem Zuschauer entstehen. Und diese ohnehin verwickelte Aufgabe verwickelte sich der Dichter nur noch mehr, indem er, um dem strengen Ernst der Haupthandlung, der Wildheit des Lagerlebens und der trockenen Geschäftigkeit der diplomatischen Verhandlungen einen milderen menschlichen Hauch, dem düsteren Hintergrund mehr Licht und

Wärme entgegenzustellen, die Episode zwischen Max und Thekla hinzufügte, die ihm unversehens wieder zu einer ganz besonderen, sich voll auslebenden Nebentragödie anwuchs. Daher die über alle gewohnten und zulässigen Tragödiengrenzen hinausquellende Breite der Exposition, die eine Ungeheuerlichkeit der ärgsten Art ist. Die Exposition umfaßt nicht nur Wallenstein's Lager und die Piccolomini, sondern auch die zwei ersten Akte von Wallenstein's Tod, die ursprünglich zu den Piccolomini gehörten und erst später aus räumlichen Rücksichten von diesen abgetrennt wurden, d. h. mehr als zwei Drittel der gesammten Dichtung.

Aber alle Züge dieser Exposition sind wesentlich und ausschließlich darauf berechnet, das Werden der schuldvollen That nicht sowohl aus der freien Selbstbestimmung des Helden, als vielmehr aus dem unausweichbaren Druck der Verhältnisse oder, wie es in der Dichtung selbst einmal heißt, aus dem Nothzwang der Begebenheiten abzuleiten.

In Wallenstein's Lager die unvergleichlich kecke Zeichnung der übermächtigen und übermüthigen Soldateska. Goethe nennt dies Stück in seiner Anzeige in der Allgemeinen Zeituug (12. October 1798) ein Lust- und Lärmspiel. Ein ächt volksthümliches historisches Genrebild; ohne fortschreitende Handlung, aber in genialster Gestaltenfülle spannend und vorbereitend auf Das, was Bedeutendes bevorsteht. Der Kern des Stücks liegt in den Worten: »Denn seine Macht ist's, die sein Herz verführt; sein Lager nur erkläret sein Verbrechen.«

Das zweite Stück, die Piccolomini, führt sogleich mitten in die Handlung. Bereits in den ersten Scenen enthüllt sich der schwere Widerspruch und Zwiespalt der Lage. Auf der einen Seite Wallenstein und sein Heer, dessen Schöpfer und Abgott er ist. »Von dem Kaiser nicht«, sagt Buttler, »erhielten wir den Wallenstein zum Feldherrn, vom Wallenstein erhielten wir den

Kaiser erst zum Herrn; er knüpft uns, er allein, an diese Fahnen.« Hier ist kein Kaiser mehr, der Fürst ist Kaiser. Auf der andern Seite der Kaiser und sein Hof, der sich in Wallenstein's Macht eine Stütze schaffen wollte und der sich in ihr ein Schrecken geschaffen hat. »Wo war die Ueberlegung«, sagt Questenberg, »als wir dem Rasenden das Schwert vertraut und solche Macht gelegt in solche Hand! Zu stark für dieses schlimm verwahrte Herz war die Versuchung! Und die Armee, von der wir Hilf' erwarten, verführt, verwildert, aller Zucht entwohnt; vom Staat, vom Kaiser losgerissen, vom Schwindelnden die schwindelnde geführt, ein furchtbar Werkzeug, dem Verwegensten der Menschen blind gehorchend hingegeben!« Wie nahe lag es, aus diesem scharfen Gegensatz schrankenloser Heldengröße und rechtmäßiger Throngewalt eine Charaktertragödie ganz im Sinn Macbeth's und Fiesco's zu gewinnen! Dennoch hat der Dichter diesen Weg nicht eingeschlagen. Allerdings sind die ungezähmte Ehrsucht und Rachsucht Wallenstein's der Grund und der Antrieb seines vermessenen Spiels. Es liegt im Wesen aller tragischen Kunst, daß der Held nicht schuldlos sei; auch in der Tragik der Alten bricht das Schicksal nur über den Menschen herein, wenn er es durch Ueberhebung gereizt hat. Das Unterscheidende aber und das die ganze Haltung der Wallensteindichtung Bedingende ist, daß die wirkenden Elemente so gegeneinandergestellt werden, daß Wallenstein dennoch nicht aus dem eigenen Entschluß dieser treibenden Leidenschaft zum letzten schuldvollen Schritt kommt, sondern nur wie der Zauberlehrling von den leichtfertig heraufbeschworenen Geistern übermannt wird und schließlich aus Nothwehr und aufgezwungener Selbstvertheidigung eine That thun muß, an deren Möglichkeit er sich bisher nur frevelhaft ergötzt hatte. Die Anzeige der Piccolomini in der Allgemeinen Zeitung (26. März 1799), nach einem Brief Schiller's an Körner vom 8. Mai 1799 von Goethe und Schiller gemeinsam verfaßt, spricht dies Motiv

treffend in folgender Weise aus: »Wallenstein besorgt, daß man ihn absetzen und zu Grund richten will; am Hofe fürchtet man, daß Wallenstein etwas Gefährliches machinire; jeder Theil trifft Anstalten, sich der drohenden Gefahr zu erwehren, und der Zuschauer muß besorgen, daß grade diese Anstalten das Unglück, welches man dadurch verhüten will, beschleunigen werden.«

Man kann dieses Motiv der Wallensteintragödie in die Worte fassen, welche Schiller in der Schlußcharakteristik Wallenstein's in seiner Geschichte des dreißigjährigen Krieges mit epigrammatischer Kürze und Schärfe gesagt hatte: »Wallenstein fiel, nicht weil er Rebell war, sondern er rebellirte, weil er fiel.«

So sehr auch in Wallenstein die bösen Dämonen der Ehrsucht und Rachsucht von Anbeginn wühlten, so sehr er auch die Feinde erforschte, ob sie zu einem Bündniß mit ihm geneigt seien, noch war nichts geschehen, was Abfall und Verrath war, noch war er selbst in seinem geheimsten Innern schwankend. Wie aber jetzt, da sich ein Ungewitter über ihm zusammenzieht, noch weit drohender als jenes, das ihn vordem zu Regensburg gestürzt? Wie jetzt, da man in Wien den letzten Schluß gefaßt, des Kaisers Söhnlein, der Ungarn König, als ein neu aufgehendes Gestirn begrüßt und er gleichwie ein Abgeschiedener schon beerbt ist? Wie jetzt, da Altringer und Gallas ein gefährlich Beispiel geben, und die Schweden, des Hinterhaltens und des Zauderns müde, nichts weiter mit ihm zu schaffen haben wollen? Wie vollends gar, nachdem der rücksichtslos vordrängende Eifer Terzky's und Illo's, die bei dem Gastmahl die Anführer und Befehlshaber betrüglich auf ihre Seite zu ziehen suchten, das Geheimniß offenbar gemacht, und nachdem durch die Gefangennahme Sesin's der ganze Plan unableugbar geworden? »Nicht herzustellen mehr ist das Vertrauen, und mag ich handeln, wie ich will, ich werde ein Landsverräther ihnen sein und bleiben; und kehr'

ich noch so ehrlich auch zurück zu meiner Pflicht, es wird mir nichts mehr helfen.« Wallenstein kann nicht mehr bleiben, was er ist. Es ist ihm nur die Wahl gegeben zwischen entschlossenem Vorwärts und schimpflicher Absetzung. Einwilligung in die Absetzung aber wäre Verleugnung seiner Heldennatur, wäre Selbstvernichtung. »Ich kann jetzt noch nicht sagen, was ich thun will; nachgeben aber werd' ich nicht. Ich nicht. Absetzen sollen sie mich auch nicht.« — »Zeigt einen Weg mir an aus diesem Drang, hilfreiche Mächte! einen solchen zeigt mir, den ich vermag zu gehen. Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet. Nicht Opfer, nicht Gefahren will ich scheuen, den letzten Schritt, den äußersten, zu meiden; doch eh' ich sinke in die Nichtigkeit, so klein aufhöre, der so groß begonnen, eh' mich die Welt mit jenen Elenden verwechselt, die der Tag erschafft und stürzt, eh' spreche Welt und Nachwelt meinen Namen mit Abscheu aus, und Friedland sei die Losung für jede fluchenswerthe That.«

„Wär's möglich? Könnt ich nicht mehr, wie ich wollte?
Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müßte
Die That vollbringen, weil ich sie gedacht?
Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernst, beschloß'ne Sache war es nie.
In dem Gedanken blos gefiel ich mir;
Die Freiheit reizte mich und das Vermögen.
War's Unrecht, an dem Gaukelbilde mich
Der königlichen Hoffnung zu ergötzen?

Blieb in der Brust mir nicht der Wille frei,
Und sah ich nicht den guten Weg zur Seite,
Der mir die Rückkehr offen stets bewahrte?
Wohin denn seh ich plötzlich mich geführt?
Bahnlos liegt's hinter mir, und eine Mauer
Aus meinen eignen Werken baut sich auf,
Die mir die Umkehr thürmend hemmt!"
„So hab ich
Mit eignem Netz verderblich mich verstrickt
Und nur Gewaltthat kann es reißend lösen."

Macbeth und Fiesco konnten auf dem gefährlichen Scheidewege noch umkehren. Schiller, der an Macbeth tadelte, daß das Schicksal zu wenig, der eigene Fehler des Helden zu viel thue, kann jetzt seinen Helden von sich sagen lassen: »O sie zwingen mich, sie stoßen gewaltsam, wider meinen Willen, mich hinein.«

Ueber den Ausgang ist kein Zweifel. Schon kennen wir die widerstrebende Gesinnung Max Piccolomini's. Die ursprüngliche Anlage der Piccolomini schloß mit dem Abfall Isolani's und Buttler's.

Nun ist Alles vorbereitet, was der zweite Theil auszuführen hat.

In seinem Briefe an Goethe vom 2. October 1797 hatte es Schiller als die Einzigkeit des Königs Oedipus gerühmt, daß in dieser Tragödie die tragische Verwicklung von Anbeginn fest gegeben sei und ganz jenseits der Tragödie falle; dies gewähre den doppelten Vortheil, erstens, daß die Handlung, auch bei sehr zusammengesetzten Begebenheiten, eine sehr einfache und zeitlich beschränkte sein könne, denn sie sei gleichsam nur tragische Analysis, Alles sei schon da und werde nur herausgewickelt, und zweitens, daß die tragische Wirkung eine viel tiefere sei, denn das Geschehene als unabänderlich sei seiner Natur nach viel fürchterlicher als die Furcht, daß möglicherweise etwas geschehen werde. Auch Wallenstein's Tod, insofern wir nach der ursprünglichen Eintheilung unter diesem letzten Theil nur die drei letzten Akte der jetzigen Eintheilung verstehen, ist in unverkennbarer Nacheiferung jenes hohen Musters nur eine solche tragische Analysis.

Wallenstein muß jetzt nothwendig die That des offenen Abfalls thun und er muß die Verantwortlichkeit dieser nichtgewollten That auf sich nehmen.

Der erste, d. h. nach der jetzigen Eintheilung der dritte Akt ist der Höhepunkt. »Es ist entschieden; nun ist's gut und schnell bin ich geheilt von allen Zweifelsqualen; die Brust ist

wieder frei, der Geist ist hell. Nacht muß es sein, wo Friedlands Sterne strahlen. Mit zögerndem Entschluß, mit wankendem Gemüth zog ich das Schwert; ich that's mit Widerstreben, da es in meine Wahl noch war gegeben; Nothwendigkeit ist da, der Zweifel flieht, jetzt fecht ich für mein Haupt und für mein Leben.« Je entschlossener Wallenstein vorschreitet, desto fester zieht sich über ihm das Netz zusammen. Auf der Seite der gegenwirkenden Macht steht nicht blos, wie Wallenstein sich vorphantasirt hatte, die Gewohnheit und die Verjährung, sondern die unbeugsame Stimme des Gewissens der Menschen. Die Generale verlassen ihn, die Regimenter fast alle haben dem Kaiser neu gehuldigt. Es folgt die ergreifende Scene mit den Küraſsieren. Selbst der sonst so gefürchtete Anblick der gebieterischen Persönlichkeit Wallenstein's vermag nichts mehr über die Truppen. Und es ist ein Zug, wie ihn nur der ächteste Dichtergenius erfindet, daß auch Max Piccolomini, der hochherzige Jüngling, den Wallenstein wie sein besseres Selbst liebt, schmerzvoll, aber unweigerlich sich von ihm abwendet, und daß er dies unter der Zustimmung und auf Andringen Thekla's, der Tochter Wallenstein's, thut. Man hat es als hart und unmännlich getadelt, daß Max diese schwere Entscheidung in das Gewissen des schwachen Mädchens schiebt. Der Sinn dieses Motivs ist klar. Der Wahrspruch reiner und hoher Weiblichkeit ist der Wahrspruch der reinen und unverfälschten Natur.

Sodann die Katastrophe. Zu breit ausgemalt, aber namentlich in den letzten Scenen von tief erschütternder Wirkung. Einerseits die finstere Gestalt Buttler's und seine unheimlichen Vorbereitungen zum Mord; andererseits die nachtwandlerische Verstörtheit Wallenstein's und sein sich selbst übertäubender Muth der Verzweiflung. Schritt vor Schritt die unablässigste Steigerung. Es ist die angstvolle Schwüle vor dem Gewitter. Max Piccolomini hat im wilden Schlachtengewühl den Tod ge-

sucht; Thekla sucht ihr Ende an der Gruft des Geliebten. Wir wissen, was kommen wird und kommen muß. Die Ermordung Illo's und Terzky's; zuletzt die Ermordung Wallenstein's selbst. Hinter der Bühne; aber darum nur um so düsterer und schauervoller, da wir genau den Augenblick kennen, in welchem das Grause geschieht.

Mit beispielloser Erfindungskraft hatte Schiller nach einer höheren Einheit und Verschmelzung der antiken und modernen Art tragischer Motivirung gestrebt. Und wer vermag in Abrede zu stellen, daß ihm dies kühne Wagniß bis zu einem gewissen Grad gelungen ist? Indem Schiller die tragische Verwicklung nicht blos, wie meist die moderne Tragödie, auf die angeborene Eigenart des Charakters des Helden, sondern in antiker Weise weit mehr auf die Macht der Begebenheiten, auf den drängenden Zwang der einwirkenden Verhältnisse stellt, gewinnt er eine Unvermeidlichkeit des tragischen Kampfes, die allerdings etwas von der Tiefe und Großheit des unentfliehbaren unabänderlichen antiken Schicksals hat. Wallenstein hat nur die Wahl zwischen unberechenbarer That und würdeloser Selbsterniedrigung. Und indem Schiller doch zugleich in der Weise der modernen Charaktertragödie die eigene Schuld des Helden tiefer betont als die meisten antiken Tragödien, namentlich weit tiefer als der ihm zunächst vor Augen stehende König Oedipus, wird doch zugleich die für unsere moderne Empfindungsweise abstoßende Härte der antiken Tragik wesentlich gemildert und verinnerlicht. Wallenstein selbst hat sich durch sein unklug tolldreistes Doppelspiel sein Schicksal herbeigeführt und, um ein Wort Buttler's zu gebrauchen, durch eigene Wahl sich die furchtbare Nothwendigkeit geschaffen. Dennoch aber muß gesagt werden, daß diese Art der Behandlung eine spitzfindige Künstelei war und daß sich diese Künstelei empfindlich gerächt hat.

Jene tiefere Begründung der tragischen Nothwendigkeit,

nach welcher Schiller suchte, war in der Wallensteinfabel auf naturgemäßem Wege nicht erreichbar. Seitdem die Schicksalstragödie unmöglich geworden, giebt es nur eine einzige Art der Tragik, in welcher die tragische Verwicklung nicht aus der Ueberstürzung der Leidenschaft quillt, sondern aus schicksalsgleicher unabwendbarer tragischer Nothwendigkeit. Es ist der naturnothwendige unlösbare Gegensatz und Widerstreit zweier durchaus gleichberechtigter sittlicher Mächte. In der griechischen Tragik ist Antigone als der tragische Kampf zwischen dem unverbrüchlichen Recht des Familiengeistes und der nicht minder unverbrüchlichen Forderung strenger Gesetzvollziehung, in der modernen Tragik ist Shakespeare's Julius Cäsar als der tragische Kampf zwischen der geschichtlichen Nothwendigkeit der aufkommenden Monarchie und der lebendigen Nachwirkung der alten republikanischen Ueberlieferung, ein höchstes Beispiel jener erschütternden Art der Tragik, welche die neuere Aesthetik Principientragödie genannt hat. Die Wallensteintragödie war entweder als Principientragödie zu behandeln, und dies war nicht durchführbar, wenn man sie nicht ungeschichtlich als den Kampf des aufstrebenden Naturrechts und des gegenwirkenden historischen Rechts fassen wollte, oder sie mußte sich bescheiden, einfach Charaktertragödie zu sein, die sich mit der Voraussetzung begnügt, daß die angegebene Gemüthsanlage und die entschiedene Natur des Menschen sein Schicksal ist. Schiller that weder das Eine noch das Andere. Worauf aber läuft all' seine gekünstelte Motivirung schließlich hinaus? An die Stelle der geforderten inneren Nothwendigkeit der Dinge tritt äußere Nöthigung.

Ein Ersatz von sehr zweideutigem künstlerischen Werth und überdies für Komposition und Charakterzeichnung von sehr nachtheiligen Folgen. Lediglich dieser künstlichen Motivirung ist es zuzuschreiben, daß die Exposition der Piccolomini so über alle Tragödienökonomie hinausschwillt, daß die theatralische Aufführ-

barkeit des Ganzen fast zur Unmöglichkeit geworden ist. Der Aufbau der Handlung leidet an den ärgsten Unwahrscheinlichkeiten und Gewaltsamkeiten; die Komposition ist nicht blos weitschichtig, es mangelt ihr auch die zwingende Folgerichtigkeit und Klarheit. Selbst Goethe, der an der Schöpfung des Wallenstein so warmen Antheil nahm und immer ihr begeisterter Lobredner geblieben ist, kann sich nicht enthalten, in einem Briefe vom 9. März 1799 gegen Schiller selbst anzudeuten, daß das Gewebe der Piccolomini verwirrend künstlich und willkürlich sei. Das Uebelste aber ist, daß diese seltsame und willkürliche Verkettung der Begebenheiten, die an die Stelle des Schicksals treten sollte, nicht gewonnen werden konnte, ohne die Gestalt des tragischen Helden selbst bedeutend herabzudrücken. Weil die geschichtliche Forschung über den Thatbestand der Wallenstein'schen Pläne im Dunkeln ist, glaubte Schiller diese Ungewißheit dem Helden selbst unterschieben zu können. Wallenstein, wie er in den Piccolomini auftritt, weiß nicht, was er will. Wo Gefahr im Verzug ist, wo einzig rasches Handeln entscheiden kann, ist Wallenstein der kläglich Unentschlossene, der thöricht Zaudernde, ein düster grübelnder Hamlet, in Entwürfen tapfer, feig in Thaten. Wo Alle, Alle sehen, ist er der einzig Blinde. Tragisch ist aber nur die Schuld der Leidenschaft, nicht die Schuld des Verstandes. Das letzte Stück, Wallenstein's Tod, beweist, daß dem Dichter, je näher er der Darstellung der Katastrophe kam, sich immer mehr und mehr das Bedürfniß aufdrang, den Helden wieder zu heben und ihm die unerläßliche tragische Größe und Hoheit zu sichern. Erst jetzt kommt die genial dämonische Natur Wallenstein's, die Majestät seiner gebieterischen Persönlichkeit, seine Unerschrockenheit und kühn umgreifende Gemüthsart, der Glaube an sich selbst und an die Unfehlbarkeit seiner Bestimmung, seine milde und herzenswarme Menschlichkeit zur vollen Geltung; Züge, die zum Wallenstein der Piccolomini zum Theil im unglaubhaftesten

Widerspruch stehen und dem Schauspieler die unüberwindlichsten Schwierigkeiten bieten. Daher auch jetzt das entschiedene Hervortreten des in den Piccolomini nur leise angedeuteten Motivs, Wallenstein gegen das verrottete Alte als den Vorkämpfer einer neuen freieren Zeit darzustellen. Und aus demselben Gefühl ist es hervorgegangen, daß namentlich die Schlußscene, nach bereits erfolgter Katastrophe, wesentlich darauf berechnet ist, die tragische Berechtigung des Helden nachdrucksvoll zu betonen und zu erklären. Die Gräfin Terzky mag den Fall ihres Hauses nicht überleben. »Wir fühlten uns nicht zu gering, die Hand nach einer Königskrone zu erheben, — es sollte nicht sein —, doch wir denken königlich und achten einen freien muth'gen Tod anständiger als ein entehrtes Leben.« Und Octavio kann den Lohn seiner That, den Fürstenhut, nur als schmerzlichen Vorwurf empfinden. Eine schneidend epigrammatische Wendung, der auch Goethe die höchste Bewunderung zollte. Aber keine noch so geniale Nachhilfe, kein noch so reiches und wirksames Ornament kann verdecken, was im Grundriß verfehlt ist.

Wir dürfen uns diese Mängel nicht verhehlen. Schiller's Wallenstein ist trotzalledem die größte deutsche Tragödie.

Die hinreißende Gewalt dieser Dichtung liegt in der Macht des Gegenstandes und in der großartigen Kunst der Ausführung.

Ueber die Tiefe und Bedeutung des inneren Gehalts hat Schiller selbst am bündigsten gesprochen. Der Prolog, welcher der beste Commentar der Dichtung ist, sagt:

„Und jetzt an des Jahrhunderts ernstem Ende,
Wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird,
Wo wir den Kampf gewaltiger Naturen
Um ein bedeutend Ziel vor Augen sehn,
Und um der Menschheit große Gegenstände,
Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen,
Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne
Auch höhern Flug versuchen; ja sie muß,
Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen."

Nicht sentimentalische Idealität wie vordem im Don Carlos, sondern naive Poesie der Geschichte.

Ganz besonders aber die Kunst der Ausführung!

Auch in den Einzelzügen der künstlerischen Formengebung macht sich dasselbe antikisirende Streben geltend wie in der eigenthümlichen Fassung des Grundmotivs. Es ist mit ganz bestimmtem Hinblick auf das Vorbild Sophokleischer Tragik geschehen, daß dieselben Mittel, welche der Held zu seiner Erhöhung verwerthet, sich immer vernichtend gegen ihn selbst wenden. Thekla, die Tochter, soll ihren Gemahl nur unter den alten Königsgeschlechtern suchen; Thekla verdammt des Vaters verbrecherische That und treibt Max zum Abfall. Wallenstein wird vom bösen Geist der Rache gegen den Kaiser getrieben, die Rache Buttler's bereitet ihm den Untergang. Er, der Verräther, fällt durch Verrath. Und auch für die leitenden Grundsätze der Charakterzeichnung ist es überaus bedeutsam, daß Schiller, wie seine Briefe an Goethe aus dem April 1797 bezeugen, eine der wesentlichsten Bedingungen der ruhigen Klarheit und Großheit der antiken Tragik darin fand, daß deren Charaktere nicht sowohl scharfdurchgeführte Individuen als vielmehr nur idealische Masken oder, was dasselbe sagt, feste und in sich nothwendige Typen bestimmter Stände und Verhältnisse seien, und daß er Shakespeare nicht so sehr auf seine feine Individualisirung ansah als vielmehr auf den glücklich wirksamen Kunstgriff, mit welchem derselbe z. B. in den Volksscenen des Julius Cäsar auch seinerseits die einzelnen Volksfiguren ganz im Sinn dieser griechischen Typik behandelt hatte. Man komme mit solchen Charakteren in der Tragödie offenbar viel besser aus; die Einführung und Entfaltung sei leichter und geschwinder, die Charakterzüge seien bleibender und allgemeiner. Andererseits aber war sich Schiller auf's klarste bewußt, daß diese Typik niemals auf Kosten der Naturwahrheit erreicht oder, wie er sich ausdrückte, nie blos

logische Begriffsallgemeinheit sein dürfe. Er betrachtete es als die erfreulichste Erweiterung seiner Natur, daß die zunehmenden Jahre, der anhaltende Umgang mit Goethe und das Studium der Alten, die er erst nach dem Don Carlos kennen gelernt, allmälich einen realistischen Sinn in ihm erzeugt hatten, der zu seiner früheren Manier im schärfsten Gegensatz stand. Hatte er doch, um sich vor dieser Gefahr rhetorisirender Unart zu schützen, sogar eine Zeitlang den uns jetzt kaum noch begreiflichen Gedanken gehegt, Wallenstein in Prosa zu schreiben! Und auch nachdem er durch die Hoheit des Stoffs zum Verse gedrängt worden und unter dessen idealisirender Gerichtsbarkeit seine ganze Behandlung geklärt und auf die Höhe des großen Stils emporgehoben hatte, blieb ihm die Forderung zwingender Naturwahrheit und Lebensfrische nach wie vor unverbrüchlichstes Ziel. Die Art seiner dichterischen Begabung und die Art seiner Kunstanschauung wirkten daher aufs glücklichste zusammen, auf eine Charakterzeichnung hinzuarbeiten, in welcher die Typik der Alten durch noch wärmere Lebensfülle bereichert, d. h. noch schärfer individualisirt, und die Individualisirung der Neueren, insbesondere Shakespeare's, durch noch strengere Ausscheidung des blos Zufälligen und Nebensächlichen zu mehr plastischer Großheit geführt, d. h. schärfer stilisirt werde. Es heißt vielleicht den Willen für die That nehmen, wenn Gervinus in seiner Geschichte der deutschen Dichtung (Thl. 5, S. 461) rühmt, daß die Charaktere der Wallensteintragödie mit Virtuosität sich in die Mitte zwischen der typischen Art der Alten und der individualisirenden Art Shakespeare's stellen; aber gewiß ist, daß dieses Ziel das Ideal war, das dem Dichter im Wallenstein und fortan in allen seinen Dramen spornend vor Augen stand.

Wallenstein's Lager, die Scenen mit Questenberg, das Bankett, die Unterhandlung mit Wrangel, der Uebertritt Isolani's und Buttler's auf die Seite Octavio's, gehören zum Groß-

artigsten aller dichterischen Gestaltung. Einzig in der Episode von Max und Thekla regt sich die zurückgedrängte Ueberschwenglichkeit; und selbst über diese Charaktere ist nicht so vornehm abschätzig zu urtheilen als seit den Romantikern üblich geworden.

Und über dem Ganzen liegt ein so warmer Herzenston, so viel Schwung und Hoheit, ein so milder Hauch ächter Volksthümlichkeit, wie Schiller diese hohen Vorzüge nirgends, selbst im Tell nicht, in solcher Weise wiedererreicht hat.

Diese gewaltige Dichtung war eine neue Epoche Schiller's. Und sie war auch eine neue Epoche des deutschen Drama. Erst Schiller's Wallenstein hat Goethe's Iphigenie und Tasso den Weg auf die Bühne gebahnt. Erst Schiller's Wallenstein hat den hohen und idealen Stil des deutschen Bühnendramas in Wahrheit geschaffen.

Tieck, der über Schiller meist so streng und ungerecht Urtheilende, sagt in den Dramaturgischen Blättern: »Unter die blassen Tugendgespenster des bürgerlichen Rührdramas trat Wallenstein's mächtiger Geist, groß und furchtbar. Der Deutsche vernahm wieder, was seine herrliche Sprache vermöge, welchen mächtigen Klang, welche Gesinnungen, welche Gestalten ein ächter Dichter wieder heraufgerufen habe. Als ein Denkmal ist dieses tiefsinnige reiche Werk für alle Zeiten hingestellt, auf welches Deutschland stolz sein darf, und Nationalgefühl, einheimische Gesinnung und großer Sinn strahlt uns aus diesem reinen Spiegel entgegen, um zu wissen, was wir sind und was wir vermögen.«

2.

1798—1805.

Goethe's und Schiller's antikisirende Kunsttheorie.

Schritt vor Schritt können wir im Bildungsgang Goethe's und Schiller's verfolgen, wie sie sich allmälich von ihren Jugendanfängen abwenden und zu ihrer antikisirenden Richtung gelangen. Keine andere Schöpfung der Zeitgenossen kann sich mit der hoheitsvollen Idealität, von welcher Goethe's Iphigenie und Tasso, Hermann und Dorothea und die gleichzeitigen Idyllen und Elegien, Schiller's Wallenstein und der antikisirende Theil seiner Lyrik beseelt und getragen sind, auch nur entfernt vergleichen. Aber wichtig ist es trotzalledem, sich klar zur Empfindung zu bringen, daß diese antikisirende Richtung nicht eine ausschließliche und ganz besondere Eigenheit der beiden großen deutschen Dichter war, sondern vielmehr ein allgemeiner und durchgreifender Zug der gesammten Zeitstimmung.

Namentlich in Frankreich kam dieser Zug zu überraschendem Ansehn. Nach französischer Art äußerlich und theatralisch, aber nicht ohne tiefe geschichtliche Bedeutung. Was bei den deutschen Dichtern die Folge innerer Bildungsidealität war, war in Frankreich die Folge der revolutionären Ziele und Stimmungen. Das neue republikanische Wesen liebte es, sich den großen Republiken des Alterthums unmittelbar an die Seite zu stellen. Selbst bis in die Kleidung ging das Streben, antike Erinnerungen wieder wachzurufen. In der Dichtung André und Joseph Chenier, in der Malerei die glänzende Malerschule David's, in

der Schauspielkunst vor Allem Talma, der zum ersten Mal die antiken Charaktere Corneille's und Racine's, die man bis dahin in der Hoftracht des siebzehnten Jahrhunderts dargestellt hatte, in antike Gewandung kleidete und in seiner innigen Verbindung von ergreifender Naturwahrheit und stilvoller Plastik vielleicht der größte Schauspieler der gesammten neueren Bühnengeschichte war.

Je entschiedener die großen Aufklärungskämpfe des achtzehnten Jahrhunderts das reine und freie Menschenideal sich wiedergewonnen hatten, je ernster die französische Revolution in ihren ersten reinen Anfängen bestrebt war, auch Staat und Gesellschaft nach diesen Forderungen des neugewonnenen Menschheitsideals umzugestalten, um so begeisternder trat den Menschen die Hoheit des Alterthums wieder vor die Seele, und um so dringender erkannte man es als unerläßliches Ziel, der unschönen Wirklichkeit gegenüber die ungebrochene Schönheit der alten Kunst und Lebenssitte wieder lebendig zu machen.

Man kann diese höchst denkwürdige antikisirende Wendung eine Renaissance der Renaissance nennen. Wenigstens für die stillgediegenen hoheitsvollen Leistungen der deutschen Dichtung hat dieser Ausdruck sicher seine Berechtigung.

Doch zeigte sich nur allzubald, daß die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts gegen die Kunst des sechzehnten Jahrhunderts im empfindlichsten Nachtheil war.

Jene großen Italiener wurden gehoben und getragen von einer Gegenwart und Wirklichkeit, die selbst noch in sich schön und künstlerisch war; sie waren nur die klärende Spiegelung derselben. Die Dichter und Künstler der neuen antikisirenden Epoche am Schluß des achtzehnten Jahrhunderts dagegen standen mit ihrer schönheitverlangenden Seele zu ihrer Gegenwart und Wirklichkeit in stetem scharfbewußtem Kampf und Gegensatz. Die Folgen dieses verhängnißvollen Zwiespaltes zwischen Kunst und

Leben waren schwer und unausbleiblich. Die antikisirende französische Kunst verlor sich in immer unleidlichere theatralische Manierirtheit, nachdem ihr der Napoleonische Despotismus auch den letzten Schimmer volksthümlicher Geltung geraubt hatte. Und selbst Goethe und Schiller vermochten sich nicht lange auf der Höhe jener frei schöpferischen Versöhnung und Verschmelzung des Antiken und Modernen zu halten, die der unaussprechliche Zauber ihrer ersten antikisirenden Schöpfungen ist. Je mehr sie sich der Hemmungen bewußt wurden, welche die nordische Natur und die unschöne Wirklichkeit der nächsten Lebensumgebung ihrem hohen Streben nach stilvoller Kunst entgegensetzten, um so rücksichtsloser und gewaltsamer meinten sie das Band lösen zu dürfen, das sie an Heimath und Gegenwart knüpfte.

Goethe schreibt am 13. Juli 1804 an Zelter (Bd. 1, S. 117): »Sehr schlimm ist es in unseren Tagen, daß jede Kunst, die doch eigentlich nur zuerst für die Lebenden wirken soll, sich, insofern sie tüchtig und der Ewigkeit werth ist, mit der Zeit im Widerspruch befindet, und daß der Künstler oft einsam in Verzweiflung lebt, indem er überzeugt ist, daß er Das besitzt und mittheilen könnte, was die Menschen suchen.«

Mehr und mehr trat an die Stelle freier und idealer Schöpfung archäologische Künstelei.

Höchst bedeutsam bethätigt sich die antikisirende Ausschließlichkeit in Goethe's Verhalten zur bildenden Kunst und in Goethe's und Schiller's dramaturgischen Ansichten und Unternehmungen, die von dem Vorwurf des gewagtesten und unhaltbarsten Experimentirens nicht freizusprechen sind.

Auch nach der Rückkehr aus Italien hatte Goethe der bildenden Kunst den wärmsten Antheil gewahrt. Die Uebersetzung und Bearbeitung der Denkwürdigkeiten Benvenuto Cellinis war aus diesem Antheil hervorgegangen. Gleichzeitig finden wir

Goethe wieder emsig mit dem Studium Palladio's und der anderen italienischen Kunsttheoretiker derselben Richtung beschäftigt. Und vornehmlich während der Ausführung von Hermann und Dorothea war ihm wieder recht lebendig fühlbar geworden, welche unendliche Vortheile auch der Dichter aus der Erkenntniß der Formen und Gesetze der bildenden Kunst ziehe. Eine beabsichtigte zweite italienische Reise wurde durch die Napoleonischen Kriegszüge vereitelt. Aber Heinrich Meyer, der ihm schon in Italien ein lehrender Berather gewesen und mit dem er so eben wieder auf einer gemeinsamen Schweizer Wanderung alle wichtigsten Kunstfragen verhandelt hatte, fand fortan in Weimar seinen bleibenden Aufenthalt. Seit 1798 gab Goethe in Verbindung mit Meyer eine Zeitschrift für bildende Kunst heraus, die Propyläen. Und zugleich wurden, um auch die Künstler selbst in Bewegung zu setzen, alljährliche Preisausschreibungen eröffnet.

Eine Fülle der unverlierbarsten Wahrheiten liegt in diesen Aufsätzen der Propyläen. Unsere modernsten Gedankenmaler, die um so tiefer zu sein meinen, je verzwackter und spitzfindiger sie in ihren Motiven sind, sollten es sich gesagt sein lassen, wenn ihnen bereits die Einleitung der Propyläen zuruft, daß, wer zu den Sinnen nicht klar spreche, auch nicht rein zum Gemüth rede. Die anmuthige Novelle »Der Sammler und die Seinigen« ist eine lebensvolle Charakteristik der hervorstechendsten Kunstrichtungen und Kunstirrungen, die, so sehr sich inzwischen die äußeren Verhältnisse geändert haben, auch heut noch ihre schneidende Spitze behält. Man denke an das Wort über die Skizzisten: »Die bildende Kunst soll durch den äußeren Sinn nicht nur zum Geist sprechen, sie soll den äußeren Sinn selbst befriedigen. Der Skizzist spricht ganz unmittelbar zum Geist; der Geist spricht zum Geist, und das Mittel, wodurch es geschehen sollte, wird zunichte. Der angehende Künstler hat viel zu fürchten, wenn er

sich nur im Kreise des Erfindens und Entwerfens anhaltend herumdreht; denn wenn er durch diese Pforte am raschesten in den Kunstkreis hineintritt, so kommt er dabei doch gräde in Gefahr, an der Schwelle haften zu bleiben.« Nicht minder beherzigungswerth ist die Abhandlung Heinrich Meyer's »Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst«, besonders der Abschnitt von den widerstrebenden Gegenständen; eine Stillehre, die, auf die heutigen Stimmungen und Zustände übertragen, gar manches ärgerliche Vergreifen in Stoffen und Motiven verhüten könnte.

Was Goethe in dieser Zeit als Ideal der bildenden Kunst vorschwebte, das war offenbar jener wiedergeborene Hellenismus, den er selbst in seinen bisherigen antikisirenden Dichtungen mit so großartiger Genialität erreicht hatte, und den später Thorwaldsen und Schinkel auch in der bildenden Kunst zu gleich großartiger, innerlich lebendiger Gestaltung brachten. Der leitende Grundgedanke, welcher alle Abhandlungen Goethe's in den Propyläen einheitlich durchzieht und verbindet, ist die scharfe Gegenüberstellung von Kunstwahrheit und Naturwirklichkeit oder, wie wir jetzt sagen würden, von Idealismus und Naturalismus. Die Kunst sei eine Welt für sich, die einzig nach ihrer inneren Wahrheit und Folgerichtigkeit, nach ihren eigenen Gesetzen und Eigenschaften beurtheilt und gefühlt sein wolle; wer nur nach Naturwirklichkeit strebe, erniedrige sich auf die niedrigste Stufe; er verdopple nur das Nachgeahmte, ohne aus sich selbst etwas hinzuzuthun. Rauch hat oft bekannt, daß die Propyläen mit ihrer steten Hinweisung auf die Idealität und Maßbeschränkung der klassischen Kunst einen sehr bestimmenden Einfluß auf seinen künstlerischen Entwicklungsgang übten. Goethe wollte, was zu derselben Zeit Carstens in Rom bereits ausführte. Als 1806 Carstens' Zeichnungen durch Fernow nach Weimar kamen, anerkannte sie nicht nur (vergl. Jen. Allg. Literaturzeitung 1806, Nr. 147) Goethe aufs aufrichtigste, sondern veranlaßte sogleich

auch deren Ankauf für die Herzogliche Kunstsammlung. Und einzig aus diesem Gesichtspunkt gewinnen auch die Preisausschreibungen, welche Goethe und Meyer in den Jahren 1799—1805 veranstalteten und welche später den W. K. F's, d. h. den Weimarschen Kunstfreunden, wie sich Goethe und Meyer in Kunstangelegenheiten zu unterzeichnen pflegten, so herben Spott zuzogen, die richtige Beleuchtung. Goethe selbst spricht es in der 1804 geschriebenen Abhandlung über Riepenhausen's Wiederherstellung der Polygnot'schen Gemälde ausdrücklich aus, daß die Aufgaben nur deshalb immer der griechischen, besonders der Homerischen Welt entnommen wurden, um den Künstler zu gewöhnen, aus seiner Zeit und Umgebung herauszugehen und auf die einfach hohen und profund naiven Motive aufzumerken.

Aber allerdings zeigt sich sehr bedauerlich, daß in Goethe die künstlerische Bildung seines Auges mit der Höhe seiner theoretischen Einsicht nicht gleichen Schritt hielt. Betrachtet man die dem dritten Band der Propyläen beigegebenen Umrißzeichnungen der gekrönten Preisstücke Hartmann's aus Stuttgart und Kolbe's aus Düsseldorf, so begreift man es in der That ebensowenig, wie Goethe diese durch und durch schwachen und manierirten Dinge gutheißen mochte, als man es begreift, daß Goethe das unsäglich zopfige allegorische Gemälde der thaubringenden Aurora von Heinrich Meyer, wie aus seinen Briefen an Meyer hervorgeht, höchlich bewunderte und sogar im Treppenhause seiner Wohnung als Deckenbild sich zu täglicher Beschauung stellte.

Kurz nach dem Aufhören der Propyläen erhob Friedrich Schlegel, besonders in seiner Zeitschrift Europa, immer entschiedener den Ruf nach tieferer Innerlichkeit in der Malerei, mit der bestimmten Weisung, daß diese größere Gemüthstiefe nur durch den engeren Anschluß an die Art der alten Italiener, Deutschen und Niederländer zu gewinnen sei. Und schon melde-

ten sich in den Umrißzeichnungen der Gebrüder Riepenhausen zu Tieck's Genoveva die Vorboten jener romantischen Malerschule, die in den nächsten Jahrzehnten immer mehr erstarkte und trotz aller Verirrungen und Uebertreibungen für das gesammte Kunstleben der Gegenwart von der durchgreifendsten Wichtigkeit wurde. Goethe konnte in diesen Neuerungen nur das unverantwortlichste Rückstreben erblicken, zumal sie von Hause aus mit katholisirender Frömmelei in den engsten Bund traten. Nicht blos die Annalen bekunden diesen Widerwillen, sondern auch eine Reihe gleichzeitiger Aeußerungen. Aber das Bezeichnende ist, daß die Bekämpfung nicht, wie es in Sachen der Malerei unerläßlich geboten und allein wirksam war, vom Standpunkt der vollendeten Renaissancekunst geschah, sondern lediglich vom Standpunkt des Alterthums. In der unzweifelhaft von Goethe selbst verfaßten Anzeige der Riepenhausen'schen Zeichnungen in der Jena'schen Allgemeinen Literaturzeitung (1806. Nr. 106) heißt es, einem heidnischen, durch die griechischen Musen erzogenen Sinn müßten freilich die Schranken, in denen dieser neu emporsteigende Kunstgeschmack sich bewege, zu beengend erscheinen. Und am 22. Juli 1805 schreibt Goethe an Meyer: »Sobald ich nur einigermaßen Zeit und Humor finde, will ich das neukatholische Künstlerwesen ein- für allemal darstellen; man kann es immer indessen noch reif werden lassen und abwarten, ob sich nicht Altheidnischgesinnte hie und da hören lassen.«

Schiller war in der bildenden Kunst ohne Kenntniß und Anschauung. Aber soweit er mit allgemeinen Begriffen nachkommen konnte, bezeugte er sein völligstes Einverständniß.

Eingreifender waren die dramaturgischen Bestrebungen, mit denen sich Goethe um diese Zeit aufs angelegentlichste beschäftigte.

Im Mai 1791 war in Weimar eine stehende Bühne errichtet worden, deren Leitung Goethe oblag. Von Anfang an

war er um Verdrängung des Naturalistischen, um harmonisch abgerundetes Zusammenspiel emsig bemüht gewesen. Die Theaterreden, besonders aber der Nachruf an Euphrosyne, sind unvergängliche Bilder dieser Jahre. Jedoch festes System kam in Goethe's dramaturgisches Walten erst durch die Aufführung der Wallensteintrilogie.

Die Weimar'sche Bühne, die Geburtsstätte des idealen Dramas, wurde auch die Geburtsstätte der idealen dramatischen Darstellung.

Noch waren Iphigenie und Tasso der deutschen Bühne unzugänglich geblieben; der Versuch, welchen Döbbelin im April 1783 in Berlin mit Lessing's Nathan gemacht hatte, war gescheitert; Schiller's Don Carlos war meist in Prosa umgesetzt worden, und, wo man sich vereinzelt an die jambische Sprache wagte, wurden die rhythmischen Einschnitte entsetzlich verhudelt. Die Schauspieler litten, wie es Goethe in der Allgemeinen Zeitung vom 7. November 1798 nannte, an der Rhythmophobie, an der Vers- und Tactscheu. Auch Schröder und Iffland in ihrer scharf ausgesprochenen Richtung nach dem unmittelbar Natürlichen waren entschiedene Gegner des Verses. Wie natürlich daher, daß die beiden großen Dichter, je klarer sie sich bewußt wurden, daß einzig das Versdrama und die durch den Vers bedingte Idealität der Motive und Charaktere aus der Plattheit der herrschenden Bühnendichtung herausführen könne, als eine ihrer dringendsten Pflichten erkannten, sich ein Schauspielergeschlecht zu erziehen, dem wörtliches Memoriren, gemessener Vortrag, gehaltene Action zweite Natur sei! Es ist geschichtlich nachweisbar, daß in dieser unerläßlichen Umbildung der Kunst der dramatischen Darstellung Vieles mit festem Hinblick auf die französischen Bühnengewohnheiten geschah. Wilhelm von Humboldt hatte in den Propyläen (Bd. 3, Stück 1, S. 66 ff.) eine sehr eingehende Schilderung Talma's gegeben.

Spreche die deutsche Schauspielkunst nur zur Einbildungskraft und zur Empfindung, so gewähre die französische in ihrer genauen Verbindung mit der bildenden Kunst auch dem Auge einen größeren Reiz; Talma's Spiel sei eine ununterbrochene Folge schöner Gemälde, ein harmonischer Rhythmus aller Bewegungen, so daß das Ganze durch seine innere Nothwendigkeit und Folgerichtigkeit wieder zur Natur zurückkehre, so oft auch das Einzelne in dieser Art zu spielen aus der Natur heraustrete. Gehe die deutsche Schauspielkunst auf unmittelbare Täuschung, so errege die französische immer das Gefühl, daß die Schauspielkunst die Künst der Kunst sei, nicht die Darstellung der Natur, sondern die Darstellung einer anderen vorhergegangenen künstlerischen Darstellung. Goethe zollte dieser Schilderung den ungetheiltesten Beifall. »Kein Freund des Theaters«, sagt er in demselben Stück der Propyläen (S. 169), »wird diesen Aufsatz mit Aufmerksamkeit lesen, ohne zu wünschen, daß, unbeschadet des Originalganges, den wir Deutsche eingeschlagen haben, die Vorzüge des Französischen Theaters auch auf das unsrige herübergeleitet werden möchten.« Er übersetzte Voltaire's Mahomet und Tancred, lediglich um, wie er selbst (Bd. 35, S. 341) sagt, die Schauspieler in der Ausbildung rednerischer Declamation und in der Uebung fester Gebundenheit in Schritt und Stellung zu fördern. Das ganze Repertoire, insoweit ausschließlich künstlerische Zwecke den Ausschlag geben durften, stand vorzugsweise unter diesem Gesichtspunkt; selbst theatralische Unmöglichkeiten wie Friedrich Schlegel's Alarcos wurden aufgeführt, sobald sie nur irgend die Anwartschaft hohen Stils für sich hatten. Die Schauspielerschule, die sich unter diesen Einflüssen bildete, mochte den Idealismus bis zur Einseitigkeit treiben, sie mochte, wie ihr die Gegner vorwarfen, ihr schematisches Schönheitsideal oft auf Kosten der Naturwahrheit durchsetzen, das Charakteristische oft ganz zur Seite schieben, anstatt es

durch Schönheit zu klären, ihre geschichtliche und künstlerische Bedeutung ist dennoch eine unvergeßliche. So groß die Kunst Schröder's in ihrer ergreifenden genialen Naturwahrheit war, sie war der Ausdruck der Epoche des bürgerlichen Dramas. Die Weimar'sche Schule war der Ausdruck der Epoche der hohen und klassischen Dramen Goethe's und Schiller's. Was dies besagen will, sehen wir eben jetzt, da die letzten Ausläufer dieser Richtung im Aussterben sind. Die Kunst, Verse zu sprechen, die ruhige Plastik des Spiels geht wieder verloren. Wer noch das Glück gehabt hat, Darstellungen Goethe'scher und Schiller'scher Dramen zu sehen, die noch vom Sinn und Geist der Weimar'schen Ueberlieferung geweiht und gefeit waren, gewahrt schreckhaft, wie bei dem jetzt überall einbrechenden Naturalismus das Drama Goethe's und Schiller's für den Gebildeten bald wieder nur Lesedrama sein wird.

Allein zu leugnen ist nicht, daß Goethe grade in seinen dramaturgischen Ansichten und Bestrebungen der gewaltsamsten Künstelei verfiel. Jenes einseitige Antikisiren, das ihm in der bildenden Kunst höchstes Ziel war, wurde hier unbeschränktes Grundgesetz. Nur die Antike als die stilisirte Natur ist Formenmuster. Alles geht auf Feierlichkeit und Würde, auf scharf abgemessene Plastik. Die Profilstellungen oder gar die Rückenwendungen des Schauspielers, das Sprechen nach dem Hintergrunde — Dinge, die sich selbst Talma erlaubt hatte — sind Goethe ein Gräuel. Ja, Goethe wagte sogar auf die alten Masken zurückzugreifen, weil nur auf diese Weise die Persönlichkeit des Künstlers der Rolle völlig gemäß gemacht werden könne. Zuerst in Goethe's Paläophron und Neoterpe und in Lustspielen von Terenz und Plautus, die eigens zu diesem Behuf übersetzt und bearbeitet wurden. Zuletzt auch, wie es bereits das Festspiel »Was wir bringen« angekündigt hatte, in der Tragödie. In Schlegel's Jon wurden die Gestalten der beiden älteren Männer, in Schiller's Bearbei-

tung des Macbeth die von Männern gespielten Gestalten der drei Hexen in Maske und Kothurn vorgeführt. An diese Versuche schloß sich das heitere Maskenspiel Turandot's.

Nichts bezeichnet den Unterschied zwischen dem früheren und jetzigen Antikisiren Goethe's treffender als die fast unbegreifliche Thatsache, daß Goethe, wie Schiller um diese Zeit an Körner berichtet, auf seine Iphigenie jetzt mit Geringschätzung herabsah. Wenn Goethe in einem Briefe an Schiller vom 19. Januar 1802 Iphigenie ganz verteufelt human nennt, und wenn er einmal gegen Riemer (Mittheilungen, Bd. 1, S. 307) äußert, daß, hätte er mehr griechisch verstanden und hätte er das Alterthum mehr gekannt, er Iphigenie nicht geschrieben haben würde, so ist damit gesagt, daß er die schöne Wendung, die uns dieses Gedicht so nahe rückt, daß einzig in die heiligende Milde und Reinheit hoher Weiblichkeit die Lösung des tragischen Conflicts gelegt wird, jetzt wahrscheinlich als allzu modern verschmäht und lieber den antiquarischen Apparat der antiken Tragödie beibehalten haben würde.

Caroline Herder schrieb am 31. Januar 1800, am Tage nach der Aufführung Mahomet's, an Knebel (Liter. Nachlaß Bd. 2, S. 331): »Shakespeare, Shakespeare, wo bist du hin?« Mochten diese Worte zunächst aus persönlicher Verstimmtheit hervorgehen, das richtige Gefühl lag zu Grunde, daß jetzt auch das letzte Band zwischen Goethe und Shakespeare zerrissen sei.

Goethe selbst machte aus diesem Bruch mit Shakespeare kein Hehl. Er, der den Götz gedichtet und der noch vor Kurzem in Wilhelm Meister's Lehrjahren die Tiefe und Herrlichkeit des Shakespeare'schen Genius so verständnißvoll und farbenprächtig geschildert hatte, hat in den 1805 geschriebenen Anmerkungen zu Rameau's Neffen (Bd. 29, S. 331) nur das kühle Wort, daß Shakespeare, ebenso wie Calderon, zwar in Rücksicht auf seine Zeit und Nation betrachtet, vor dem höchsten

ästhetischen Richterstuhl untadelig bestehe, daß aber, mit den Alten verglichen, Shakespeare's Dichtungen nur »barbarische Avantagen« genannt werden könnten, einzig daraus erklärbar, daß durch die romantische Wendung ungebildeter Jahrhunderte das Ungeheure mit dem Abgeschmackten in Berührung gekommen. Nur selten erschienen die Dramen Shakespeare's auf der Weimarer Bühne. Unverändert nur Julius Cäsar, in A. W. Schlegel's Uebersetzung, am 1. October 1803; meist in Umarbeitungen, deren Art aus Schiller's Macbeth und aus Goethe's Romeo und Julie (Boas: Nachträge Bd. 2) deutlich zu ersehen ist. Verirrte sich doch die bekannte Abhandlung »Shakespeare und kein Ende«, die zwar erst aus den Jahren 1813 und 1816 stammt, in der That aber nur die Ansichten und Grundsätze zusammenfaßt, die Goethe während seiner ganzen langjährigen Bühnenleitung in Betreff Shakespeare's verfolgte, in die aberwitzige Behauptung, daß Shakespeare zwar einer der größten Dichter sei, aber von Grund aus untheatralisch! Erst im Alter, nachdem die antikisirenden Einseitigkeiten allmälich wieder verblichen waren, gewann Goethe zu Shakespeare wieder das Verhältniß reiner Hingebung und Bewunderung.

Und Schiller?

Sahen wir ihn schon im Wallenstein die uns fremdartige antike Schicksalsidee verwenden, wie dürfen wir uns wundern, daß er seinen großen Freund nicht nur von Wagniß zu Wagniß begleitete, sondern an unerschrockener Kühnheit ihn sogar überbot?

Der Prolog Schiller's, welcher der Aufführung der Goethe'schen Bearbeitung des Mahomet vorausgeschickt wurde, ist offenbar unter dem Eindruck jenes Briefes von Wilhelm von Humboldt über die französische Bühne geschrieben, der auch auf Goethe einen so tiefen Eindruck hervorbrachte; aber dieser Prolog ist Schiller's vollstes Glaubensbekenntniß. Es ist kein Abfall von

sich selbst, ruft er den Zuschauern zu, wenn grade Goethe, der uns von falschem Regelzwange zur Wahrheit und Natur zurückgeführt, uns jetzt wieder an die Muse der französischen Bühne weist, der wir in den Tagen charakterloser Minderjährigkeit fröhnten. Erschwang zwar der Franke nicht das hohe Urbild des Griechenthums, da unter despotischem Regiment niemals die Blume reiner und schöner Menschlichkeit erblühen kann, so ist seine Bühne doch eine fest abgegrenzte Idealwelt, die wir unter den Wirren und Wildheiten der Stürmer und Dränger verloren haben, und als solche die unablässige Mahnung an die Hoheit und Reinheit strenger Kunstform.

„Ein heiliger Bezirk ist ihm die Scene:
Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
Sind der Natur nachlässig rohe Töne,
Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied.
Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ernsten Tempel füget sich das Ganze,
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze."

„Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden,
Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist;
Des falschen Anstands prunkende Gebärden
Verschmäht der Sinn, der nur das Wahre preist.
Ein Führer nur zum Bessern soll er werden
Er komme wie ein abgeschiedner Geist,
Zu reinigen die oft entweihte Scene
Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene."

Racine's Phädra in diesem Sinn für die deutsche Bühne zu bearbeiten, war eine der letzten Beschäftigungen Schiller's.

In die Zweifel Goethe's über die Mustergiltigkeit der Goethe'schen Iphigenie stimmte Schiller vollständig ein. In einem Briefe an Körner vom 21. Januar 1802 nennt er Iphigenie erstaunlich modern und ungriechisch. Und in gleichem Sinn schreibt er am folgenden Tage an Goethe: »Ohne Furien kein Orest.«

Vollends die Bearbeitung Macbeth's. Es ist durchaus irrig, wenn man zuweilen lesen kann, Goethe und Schiller seien in dieser Zeit in ihren Ansichten über Shakespeare auseinandergegangen. Auch Schiller entlehnt jetzt für seine Beurtheilung Shakespeare's seinen Maßstab einzig aus der Antike. Shakespeare ist ihm groß, weil er seiner Meinung nach in Vielem mit der griechischen Tragik übereinstimmt; er sucht über ihn hinauszugehen, wo diese Uebereinstimmung mangelt. Wie aus seinem Briefe an Goethe vom 28. November 1797 hervorgeht, preist er Shakespeare's Richard III. besonders deshalb als eine der erhabensten Tragödien, die er kennt, weil durch das ganze Stück eine so furchtbar hohe Nemesis waltet, die unmittelbar an die griechische Tragödie erinnert. Und in einem Briefe an Goethe vom 27. April desselben Jahres rühmt er in gleichem Sinn, daß die ungemeine Großheit, mit welcher Shakespeare im Julius Cäsar die Volksscenen behandle, so daß er nur einzelne Gestalten hervorhebe, diese aber aus blos zufälligen Persönlichkeiten zu festen charakteristischen Typen steigere, den Griechen äußerst nahebringe; ein Wort, dessen er in Wallenstein's Lager und namentlich später in den Volksscenen des Wilhelm Tell lebhaft eingedenk war. Ja in der Vorrede zur Braut von Messina steht Schiller nicht an, zu sagen, daß der alte Chor, in das französische Trauerspiel eingeführt, es in seiner ganzen Dürftigkeit darstellen und zunichtemachen, Shakespeare's Tragik dagegen erst ihre wahre Bedeutung geben würde. Was Wunder also, daß Schiller nur um so mehr bemüht war, Macbeth möglichst auf antiken Kothurn zu stellen! Mit so großer Feinfühligkeit diese Bearbeitung dem schauspielerischen Bedürfniß angepaßt ist, sie schneidet dem Kern der Dichtung ins Fleisch. Das Nordische und Volksthümliche ist abgeschwächt und zurückgedrängt. Die in der Urschrift in Prosa geschriebenen Scenen sind in Verse umgesetzt; die der Tragik Shakespeare's

zugeſellte. Komik iſt beſeitigt; die derben Späße des Pförtners, die zu den Gräueln der Mordnacht im wirkſamſten Gegenſatz ſtehen, ſind in ein geiſtliches Morgenlied verwandelt. In die Geſtalt Macbeth's ſind, namentlich gegen das Ende, reflectirende Züge eingeſchoben, die ſeiner Natur fremd ſind. Die Ermordung von Macduff's Gattin und Sohn geſchieht hinter der Scene und wird in antiker Art nur erzählt. Und, was der einſchneidendſte Griff iſt, hatte Schiller, wie wir aus ſeinen Verhandlungen über die Art der Motivirung ſeines Wallenſtein's wiſſen, ſchon ſeit langer Zeit an Shakeſpeare's Macbeth getadelt, daß ſtatt des Schickſals hier zu viel die eigene Schuld das Unglück des Helden herbeiführe, ſo ſucht er jetzt, ſo viel es nur irgend geſchehen kann, dieſen vermeintlichen Fehler Shakeſpeare's zu verbeſſern; die Hexen, bei Shakeſpeare die dunkel geſpenſtigen Naturweſen des nordiſchen Volksaberglaubens, erſcheinen bei Schiller als die geheimnißvoll hohen Schickſalsgöttinnen, die in den Masken der Furien geſpielt wurden.

Es lag in der Natur der Sache, daß dieſe dramaturgiſchen Anſichten Goethe's und Schiller's mit ihrem dramatiſchen Schaffen in der lebendigſten Wechſelwirkung ſtanden. Die Geſchichte der letzten dramatiſchen Thätigkeit Goethe's und Schiller's iſt eine Geſchichte der mannichfachſten Verſuche, die Forderungen der modernen und der antiken Tragik mit einander zu verſöhnen und zu durchdringen; und zwar ſo, daß das beſtimmende Uebergewicht entſchieden auf der Seite der antiken Tragik bleibe.

Goethe's antikiſirende Dichtungen.

Achilleis. Die Feſtſpiele. Die natürliche Tochter. Helena. Pandora.

In der Achilleis zuerſt betrat Goethe die abſchüſſige Bahn von dem Gipfel ſeiner und unſerer ganzen neueren Kunſt zum

verkünſtelten Alexandrinerthum. Statt ſich, wie in Hermann und Dorothea, aus der Homeriſchen Welt nur Stimmung zu holen, wollte er hier unmittelbar mit Homer wetteifern; und er meinte in dieſem Wetteifer nur dann auf Gelingen hoffen zu dürfen, wenn er, wie ein Brief an Schiller vom 12. Mai 1798 offen ſagt, den Alten ſelbſt in ſolchen Dingen folge, in denen man ſie tadle, und wenn er ſich auch Das zu eigen zu machen ſtrebe, was ihm ſelbſt nicht behage. Das ganze Homeriſche Götterweſen wurde jetzt unverändert aufgenommen, ohne zu bedenken, daß, was den Alten ſinnlich lebendige Perſönlichkeit und herzinnige Glaubensvorſtellung war, dem neueren Dichter nur äußerliche kalte Maſchinerie iſt. Es geſchah, was bei ſo ängſtlich verſtandesmäßiger, bei ſo gelehrt berechneter Art des Schaffens geſchehen mußte. Raſch war Hermann und Dorothea entſtanden, warm aus dem tiefſten Gemüth gequollen. Unſägliche Vorbereitungen wurden für die Achilleis getroffen; das ganze Leben, meint Goethe in einem Briefe an Meyer, werde nicht ausreichen, die ungeheure Breite dieſer Dichtung zu erſchöpfen. Die Achilleis kam trotzalledem nicht über einen knappen Anfang hinaus; und dieſer Anfang läßt nicht bedauern, daß Goethe ſich mißmuthig von der Fortführung abwendete. Wir hören den feinen Kenner Homer's und der alten Plaſtik, aber es fehlt die Einfalt, die heitere Naivetät, die ſinnliche Fülle.

Durch ſeine dramaturgiſchen Obliegenheiten und durch den bewundernden Hinblick auf Schiller's dramatiſche Thätigkeit wurde Goethe wieder zum Drama zurückgeführt. Es iſt genau dieſelbe alexandriniſche Formengebung. Eine Anzahl dramatiſcher Dichtungen, die ſich zu der reinen Hoheit Iphigenien's und Taſſo's verhalten wie die Achilleis zu Hermann und Dorothea.

Aus einem Briefe Goethe's an Zelter (Bd. 1, S. 17) erhellt, daß Goethe ſich um dieſe Zeit mit einem ernſten Singſpiel »Die Danaiden« trug, das nach einer ergänzenden Bemer-

kung in Riemer's Mittheilungen (Bd. 2, S. 62) als Fortsetzung und Abschluß von Aeschylus' Schutzflehenden gedacht war. Dem Chor war die Hauptrolle zugetheilt, zu diesem stand Hermione in dramatischem Gegensatz. Wer mag sagen, ob dabei an einen wirklichen Wetteifer mit Aeschylus zu denken ist oder nur auf eine cantatenartige Ballade, im Stil der »ersten Walpurgisnacht«, deren Entstehung ebenfalls in das Jahr 1799 fällt?

Zur Feier des Geburtsfestes der Herzogin Amalia am 24. October 1800 dichtete Goethe das Festspiel »Paläophron und Neoterpe«, zur Eröffnung des neuen Schauspielhauses in Lauchstädt am 27. Juni 1802 das Festspiel »Was wir bringen«. Seit dem December 1799 keimte in Goethe der Gedanke einer großen Tragödientrilogie »Die natürliche Tochter«. Das Anfangsstück dieser Trilogie wurde 1802 beendet und am 2. April 1803 zum ersten Mal in Weimar aufgeführt. Aus dem Jahr 1800 stammt die Anlage und erste fragmentarische Ausführung der »Helena«, die jetzt der dritte Akt des zweiten Theils des Faust ist. Aus den Jahren 1806 und 1807 stammt »Pandora«.

So verschiedenartig diese Dramen sind, sie kranken insgesammt an der trübsten Allegorie und Symbolik.

Goethe, den Schiller noch vor Kurzem in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung als das klassische Urbild eines naiven Realisten geschildert und gepriesen hatte, erscheint hier überall als ein von der Blässe der Reflexion angekränkelter Idealist im schlimmsten Sinn.

Bei einem Dichter, der noch die frisch anmuthigsten Lieder dichtet und der noch die Wahlverwandtschaften dichten kann, sind solche Mißgriffe nicht die Folge sinkender Gestaltungskraft, sondern nur das Ergebniß einer irregeleiteten falschen Kunstanschauung.

Was Goethe von jeher in der antiken Tragik am mächtigsten anzog und was er vor Allem in seinen antikisirenden Dra-

men erstrebte, das war die feste plastische Gemessenheit, die ideale Großheit, die streng stilisirte, alles blos Zufällige und Nebensächliche von sich abweisende Klarheit und Wesenhaftigkeit, durch welche sich die Charaktere der antiken Tragödie so scharf und bestimmt von den Shakespeare'schen Charakteren abscheiden. Lange Zeit war diese Frage das wichtigste Anliegen des Goethe-Schiller'schen Briefwechsels. Vortrefflich hatte Schiller in jenem berühmten Brief vom 4. April 1797 das tiefste Schöpfungsgeheimniß dieser Art der Charakterzeichnung ausgesprochen, indem er hervorhob, daß die Charaktere der antiken Tragödie mehr oder weniger nur idealische Masken seien, nicht sowohl eigentliche Individuen als vielmehr nur festbegrenzte Typen bestimmter Stimmungen und Lebenszustände, daß ihnen aber trotzalledem auch in dieser Typik mit wunderbarster Kunst die vollste und lebendigste Naturwahrheit gewahrt bleibe. Und Goethe hatte dieser feinsinnigen Auseinandersetzung nicht nur beigestimmt, sondern er fügte in seiner Erwiderung noch das schlagende Wort bei, darin eben bestehe der Unterschied der antiken und der französischen Tragödie, daß die Abstracta der Griechen Abstracta des Stils, die Abstracta der Franzosen dagegen nur Abstracta der Manier seien. Ja sogar noch in seiner Schrift über Winckelmann aus dem Jahr 1805 rühmt er es als den eigensten Vorzug der Griechen, daß sie sich immer nur an das Nächste, Wahre und Wirkliche halten und daß selbst ihre Phantasiebilder immer Knochen und Mark haben. Und doch tritt Goethe in seinem dichterischen Gestalten zu dieser tiefen und richtigen Einsicht jetzt in den schroffsten und verhängnißvollsten Widerspruch. Goethe, der auch in seiner Naturbetrachtung überall nach Urtypen zu suchen gewohnt war, und der in seinem Haß gegen den herrschenden unkünstlerischen Naturalismus so weit ging, das Gesetz unverbrüchlicher Naturwahrheit in Frage stellend, in den Anmerkungen zu Diderot's Versuch über die Malerei (Bd. 29, S. 413)

die unverantwortliche Aeußerung zu wagen, daß, während selbst die treuste Naturnachahmung noch lange kein Kunstwerk erzeuge, ein Kunstwerk, in dem fast alle Natur erloschen sei, noch immer Lob verdienen könne, Goethe verfiel mehr und mehr in den Irrthum, nicht blos die Charaktere der antiken Tragödie, sondern die Götter- und Heldengestalten der alten Mythe überhaupt, nicht als individuelle Charaktere, sondern ausschließlich nur als bildliche Begriffssymbole, als personificirte Abstracta, als plastische Ausdrucksformen und Sinnbilder bestimmter Empfindungen, Stimmungen, Ideen und Zustände zu betrachten, d. h. die lebensvolle alte sinnige Göttersage in eine symbolische Bildersprache, um nicht zu sagen, in todtes Allegorienwesen zu verflüchtigen. Und was war auf Grund dieser Anschauung natürlicher und folgerichtiger, als daß er sich der bewunderten und erstrebten Typik der Alten nur um so erfolgreicher zu nähern meinte, je mehr er sich selbst in solchen individualitätslosen Idealen, in rein gedankenmäßigen symbolischen und allegorischen Typen bewege? Sei es nun, daß er diese Ideale und Typen frei aus sich selbst schaffe, oder daß er ohne Bedenken an die alte Mythe als an die schönste, althergebrachte und eben deshalb allgemein verständliche Bildersprache anknüpfe und, in ihr selbständig fortdichtend, deren Gestalten wie feste Hieroglyphen zur Darstellung der eigenen Anschauungen, Gedanken und Gefühle verwende.

Von beiden Möglichkeiten hat der Dichter Gebrauch gemacht. Zwei Gruppen sind in diesen Dramen deutlich unterscheidbar. Die eine schafft sich ihre eigenen Typen und Symbole, die andere lehnt sich an alte Mythen und mythische Figuren. Die beiden Festspiele »Paläophron und Neoterpe« und »Was wir bringen« und »Die natürliche Tochter« gehören der ersten Gruppe an, »Helena« und »Pandora« der zweiten.

Wir betrachten zunächst die erste Gruppe.

»Paläophron und Neoterpe« und »Was wir bringen« erheben sich nicht über die Bedeutung gewöhnlicher Gelegenheitsstücke. Wo sind die Zeiten, da Wilhelm Meister die allegorischen Firlefanzereien des pedantischen Grafen verspottete?

Tiefer und eigenthümlicher ist die Tragödie der natürlichen Tochter.

Die Fabel ist den im Frühjahr 1799 erschienenen Denkwürdigkeiten der Prinzeß Stephanie Louise von Bourbon Conti entlehnt. Doch wird man schwerlich fehlgreifen, wenn man bei der Wahl dieser Fabel eine unmittelbare Nachwirkung von Schiller's Wallenstein annimmt. Hier wie dort als Ausgangspunkt der Handlung eine tragische Situation, die nicht durch die eigene Schuld des Helden, sondern vielmehr durch ein von außen kommendes Schicksalsverhängniß herbeigeführt ist. Und zwar schien diese Fabel den unendlichen Vortheil zu bieten, daß, was Schiller mit unsäglichen Mühen sich erst künstlich schaffen mußte, hier von Hause aus durch die Natur des Stoffs selbst gegeben war. Der natürlichen Tochter Schicksal ist ihre Geburt. Als das Kind fürstlicher Eltern zum Anspruch höchster Stellung berechtigt und doch als illegitimes Kind von dieser Stellung ausgeschlossen, wird sie willenlos und schuldlos das Spiel und das Opfer eigensüchtigen Parteigetriebes. Das Schicksal der Heldinn ist, ganz in Aeschyleischer Art, nur der Brennpunkt, in welchem die höheren dämonischen Gewalten sich treffen und zur Erscheinung kommen.

Und Goethe ging weiter. Der Dichter der natürlichen Tochter begnügte sich nicht wie der Dichter des Wallenstein mit dem Antikisiren des Grundmotivs. Statt dieses Schicksalsspiel auf ganz bestimmten geschichtlichen Hintergrund zu stellen und an ganz bestimmte geschichtliche Persönlichkeiten zu knüpfen, betrachtete er es vielmehr als das höchste Ziel seiner Kunst, in seine Charakterzeichnung nichts aufzunehmen, was nicht voll und rein

in die Perſonification allgemeiner philoſophiſcher Begriffe aufgehe. Keine beſtimmte Zeit, kein beſtimmter Ort. Keine Individuen mit feſter perſönlicher Phyſiognomie und Eigenthümlichkeit, ſondern, wie es Schiller in der Vorrede zur Braut von Meſſina ausdrückt, ideale Perſonen und Repräſentanten ihrer Gattung, die das Tiefe der Menſchheit ausſprechen, ganz allgemeine Typen der verſchiedenen Stände und Standesbeſtrebungen. Die Handelnden haben nicht einmal Namen; ſie ſind nur ganz allgemein bezeichnet als König, Herzog, Graf, Weltgeiſtlicher, Gerichtsrath u. ſ. f. Und auch die ganze Handlung ſelbſt iſt rein ſymboliſch. Sie hat nicht ihren Werth und ihre Bedeutung in ſich ſelbſt; das Schickſal und die Geſchichte der natürlichen Tochter iſt nur der Anhalt und die Unterlage, um das Weſen des ſtaatlichen und geſellſchaftlichen Revolutionstreibens überhaupt zur dichteriſchen Darſtellung zu bringen. Das Ganze ſollte ein Art von Philoſophie und Naturgeſchichte der Revolution ſein. Der Plan iſt in den hinterlaſſenen Entwürfen der beabſichtigten Fortſetzung leicht erkennbar. Im erſten Drama das ariſtokratiſche Parteitreiben; im zweiten Drama die Wirren der Demokratie; im dritten Drama der Zuſammenſtoß und der Vernichtungskampf beider Gegenſätze. Die natürliche Tochter, fürſtlich durch Geburt und Erziehung, dem Volk angehörig durch Heirath und Lebenserfahrung, war offenbar als Vermittlung und Ausgleichung, als Symbol der endlichen Verſöhnung gedacht.

Schiller ſpricht in ſeinen Briefen an Körner und Humboldt ſehr anerkennend von dieſer Kunſt der Symbolik, die das Stoffartige ganz und gar vertilgt habe und Alles nur als Glied eines idealen Ganzen erſcheinen laſſe. Aehnlich ſpricht Fichte in ſeinen Briefen an Schiller. Die Unbeſtechlichkeit der Geſchichte hat längſt gerichtet. Gewiß reiht ſich dieſe Tragödie in der plaſtiſch klaren Ruhe und Feierlichkeit der Gruppirung, in der unſagbaren Macht und Muſik ihrer Sprache, in der tiefen Innig-

keit und Sinnigkeit der Gedanken und Empfindungen an das Allervollendeteste, was Goethe jemals geschaffen. Aber das Ganze bleibt kalt und wirkungslos und für die Bühne für immer unbrauchbar. Charaktere, die nicht in und durch sich selbst leben, sondern nur durch eine außer und über ihnen stehende Idee bedingt und bestimmt werden, d. h. Charaktere, die nicht Selbstzweck, sondern nur dienende Mittel sind, sind kaum noch Typen zu nennen; es sind Marionetten. Idee und sinnliche Erscheinung fallen unkünstlerisch auseinander. Körner nennt in einem Briefe vom 22. Juli 1800 das Personificiren leerer Abstracta eine Stümperei des Idealisirens. Und schlimmer noch als die Marionettenhaftigkeit der Charaktere ist die Unmotivirtheit der Handlung. Es war ein schwerer Irrthum, daß Goethe dem Umstand der illegitimen Fürstlichkeit der Heldin die Tiefe der antiken Schicksalsidee geben zu können meinte! Wo ist die Unvermeidlichkeit der tragischen Verwicklung? Statt der Hoheit unabänderlicher Nothwendigkeit das Peinigende zufälliger Intrigue. Dies war es, was Körner fühlte, als er am 24. October 1803 an Schiller schrieb, der Stoff sei zum Theil drückend und widrig und es thue ihm leid um die große Kraft, die Goethe daran verwendet.

Mißgriffe über Mißgriffe!

Und wie steht es um die zweite Gruppe, die sich unmittelbar an die Gestalten der alten Mythe anschließt?

Helena ist eine jener Schöpfungen Goethe's, die ihre eigene langjährige Geschichte haben. Auf Grund der Volkssage hatte ein Zusammentreffen Faust's mit Helena von Anfang an zum Plan des Goethe'schen Faust gehört. Goethe selbst nennt in einem Brief an Sulpiz Boisserée (Bd. 2, S. 445) Helena eine seiner ältesten Erfindungen. Nach Goethe's Tagebüchern berichtet Riemer in seinen Mittheilungen (Bd. 2, S. 58), daß

Goethe bereits an den Abenden des 23. und 24. März 1780 der Herzogin Mutter seine Helenadichtung vorlas. Wir haben keine Kunde von dieser ersten Gestalt; wir wissen nicht einmal, ob Riemer Recht hat, wenn er diese erste Ausführung noch in die Frankfurter Zeit verlegt, oder ob wir an eine Gleichzeitigkeit mit der vor Kurzem vollendeten ersten Gestalt der Iphigenie denken dürfen. Gewiß ist, daß, als Goethe im Herbst 1800 aufs neue an diese Dichtung herantrat und sie eine Zeitlang mit dem größten Eifer fortsetzte, es eine von Grund aus neue Arbeit war, aus ganz anderem Sinn und aus ganz anderen Kunstanschauungen erwachsen. In die ächt volksthümliche Art der Faustdichtung schob sich eine Dichtung in jambischen Trimetern und im Geist der griechischen Tragödie. Doch kam die Fortführung unerwartet wieder ins Stocken. Seit Schiller's Tod, wie Goethe in einem Brief an Zelter vom 3. Juni 1826 ausdrücklich sagt, ruhte sie völlig. Erst im Winter 1825—1826 wurde sie wieder aufgenommen und vollendet.

Es ist bekannt und von Goethe selbst mehrfach ausgesprochen, was die Absicht dieses phantasmagorischen Zwischenspiels des Faust ist. Die Sage von dem Verlangen Faust's nach dem Besitz der schönen Helena wurde vom Dichter benützt, die unbesiegbare Sehnsucht des modernen Menschen nach dem Wiedergewinn des antiken Schönheitsideals darzustellen. Helena ist die Personification des griechisch klassischen Kunstgeistes, Faust die Personification des mittelalterlich romantischen; aus ihrer Vereinigung entspringt ein Knabe, Euphorion, der das zu erreichende Ziel, das auf die innige Einheit und Durchdringung beider vorausgegangenen Richtungen gerichtete Ideal des modernen Kunstgeistes bedeuten soll und für dessen physiognomische Ausgestaltung Goethe wunderlicherweise die wesentlichsten Züge der Geschichte und Dichtung Byron's entlehnt hat. Ueber das Unzulängliche und Unstatthafte solch allegorischer Personification kann kein

Streit sein. Nun ist es allerdings offen vorliegende Thatsache, daß dies leer Allegorische erst in der zweiten Hälfte, deren Abfassung dem Greisenalter Goethe's angehört, in voller Schärfe hindurchbricht. Im ersten älteren Theil erscheint Helena weit mehr noch als ganz bestimmte Persönlichkeit mit allen Eigenheiten und Schicksalen, die ihr das antike Epos und Drama mit so erfinderischer Fülle gegeben; und die nachdrückliche Hervorhebung der bangen Ahnungen, mit welchen sie in das Haus des Menelaos zurückkehrt, die feierliche Pracht des jambischen Trimeters, die kunstvolle Nachbildung der fest abgemessenen Wechselrede und der feingegliederten Chorgesänge der antiken Tragödie, zeigen aufs unzweideutigste, wie ernst es vom Dichter gemeint war, als er am 12. September 1800 an Schiller schrieb, das Schöne in der Lage seiner Heldin ziehe ihn so sehr an, daß er nicht gringe Lust habe, auf das Angefangene eine wirkliche Tragödie zu gründen. Nichtsdestoweniger ist es unzweifelhaft, daß von Anfang an das Allegorische der Grundidee das Maßgebende war. Dies beweist sowohl der Goethe-Schiller'sche Briefwechsel, wie vor Allem die gewichtige Stellung, welche Phorkyas-Mephistopheles einnimmt. Am 22. October 1826 schreibt Goethe an Sulpiz Boisserée, im Lauf der Zeit habe die Helenadichtung zwar die mannichfachsten Umbildungen erlitten, immer aber seien diese Umbildungen in einem und demselben Sinn geschehen.

Pandora stammt aus den Jahren 1806 und 1807. Goethe nennt in einem Briefe an den Grafen Reinhard vom 22. Juni 1808 Pandora ein Drama von wunderbarem Inhalt und von seltsamer Form; es werde Mühe kosten, sich hineinzufinden, diese Mühe werde aber nicht ohne Frucht bleiben.

Den Inhalt hat Düntzer's lehrreiche Schrift über Goethe's Prometheus und Pandora (Leipzig 1854) richtig gedeutet. Prometheus ist in dieser Dichtung die Personification des auf das

blos Nützliche gerichteten Handwerks, Epimetheus ist die Personification der nach dem Schönen strebenden Kunst, Pandora ist die Personification der reinen Schönheit selbst. Pandora ist von Epimetheus geschwunden, weil dieser sich ihrer in wilder Leidenschaft bemächtigen wollte; und indem jetzt der Dichter ihre Wiederkunft feiert, will er sagen, daß die Schönheit nur Demjenigen zu Theil werde, der mit der Begeisterung still besonnene Idealität verbinde. Es ist der Gegensatz der Sturm- und Drangperiode und der geklärten reifen Kunstidealität. Verstößt aber solche willkürliche Allegorik nicht gegen das Grundgesetz aller künstlerischen Erfindung und Darstellung, gegen das Grundgesetz zwingender Faßlichkeit und Anschaulichkeit? Nicht seltsam, wie Goethe meint, ist diese Form, sondern abstrus. Es ist die trübste Art künstlerischer Verirrung. Man will tief sein und man ist nur dunkel. Es ist sicher nicht zufällig, daß hier zuerst sich jene zopfigen Sprachschnörkel finden, die den Stil des Goethe'schen Greisenalters so kläglich entstellen.

Und leider verlor sich Goethe in seinem dramatischen Schaffen mehr und mehr in dieses trübe Allegorienwesen. Einige Jahre nachher dichtete er »das Erwachen des Epimenides«, das der Berliner Volkswitz in ein ironisches »J wie meenen Sie deß?« parodirte. Und wie gern spricht Goethe davon, was er Alles in den zweiten Theil seines Faust »hineingeheimnißt« habe!

Geschichtlich ist leicht erklärbar, wie diese Verirrung entstehen konnte. Je unablässiger man vom Standpunkt reinster Kunstanschauung nach der schlichten Hoheit und Großheit, nach der wesenhaften Gegenständlichkeit und Typik reinster Kunstidealität zurückstrebte, um so schmerzlicher empfand man den Mangel einer gedankentiefen und doch allgemein bekannten und phantasievoll durchgebildeten Mythologie, wie eine solche der Kunst der Alten und der Kunst des Mittelalters die beneidenswerthesten und unermeßlichsten Vortheile bot. Zu derselben Zeit regt sich da-

her daſſelbe Streben auch in der bildenden Kunſt; zunächſt in Carſtens, dann in Thorwaldſen und in Schinkel und in Cornelius und deſſen Schule. Friedrich Schlegel ſprach in ſeinem berühmten »Geſpräch über die Poeſie« (Athenäum 1800. Bd. 3, Stück 1, S. 94 ff.) grabezu die Forderung aus, daß, weil es unſerer Poeſie an einem Mittelpunkt fehle, wie es die Mythologie für die Alten geweſen, das Zeitalter mit Ernſt darauf hinwirken müſſe, eine ſolche Mythologie aus der tiefſten Tiefe des Geiſtes neu hervorzubringen. Trotzalledem iſt es ſchwer begreiflich, daß auch Goethe der ſinnloſen Vorſtellung verfiel, als ob man Mythen erfinden oder doch wenigſtens ſelbſtändig fortbilden könne, indem man altbekannten Namen und Geſtalten ganz neue, ihrer urſprünglichen Bedeutung fremde, vom Künſtler erfundene Einfälle und Gedanken willkürlich unterſchiebt und ſodann dieſe alten Namen und Geſtalten nach Maßgabe der ihnen untergeſchobenen Gedankenverbindungen in ein höchſt äußerliches, ſpitzfindig gewaltſames und darum immer unverſtändliches und ſinnverwirrendes Marionettenſpiel zuſammenwürfelt.

Statt der zwingenden Klarheit der alten Mythe die Willkür ſchlechter Räthſel und Rebus.

In der Dichtung iſt jetzt dieſe gefährliche Verirrung wieder beſeitigt; in der bildenden Kunſt aber, die in ihren Mitteln zum Ausdruck allgemeiner Begriffe und Gedanken ärmer und beſchränkter iſt, wuchert ſie noch immer aufs verderblichſte.

Es iſt Allegorie, nichts als Allegorie. Da aber die Allegorie in üblem Leumund ſteht, verkaufen die heutigen Künſtler die alten allegoriſchen Lumpen unter dem anſpruchsvollen Namen künſtleriſcher Symbolik.

3.

Schiller's letzte Tragödien.

Maria Stuart. Die Jungfrau von Orleans. Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Demetrius.

Durch die großartige That der Wallensteindichtung fühlte sich Schiller in seinem ganzen Wesen gehoben und gekräftigt. In staunenerregender Raschheit folgten sich jetzt die bedeutendsten Schöpfungen. Heiter scherzte Schiller, daß, erreiche er noch das fünfzigste Lebensjahr, man ihn auch unter die fruchtbaren Dramendichter zählen werde.

Wir müssen entschieden mit dem Vorurtheil brechen, als sei Schiller immer und überall nur der Dichter der Freiheit gewesen. Dichter der Freiheit war er nur in seiner Jugenddichtung. Die Werke der letzten Epoche Schiller's, insbesondere die Dramen, sind in der Wahl ihrer Stoffe und in der ganzen Art der Erfindung lediglich durch Schiller's Ansichten über die Bedingungen und Forderungen der künstlerischen Form bedingt und bestimmt. Das höchste und ausschließliche Ziel, das Schiller in diesen Dramen verfolgte, war jenes ernste und unablässige Ringen nach der Reinheit und Hoheit der antiken Tragik, das sich bereits im Wallenstein so bedeutsam angekündigt und in welchem Schiller seitdem durch den steten Verkehr mit Goethe sich nur immer mehr und mehr vertieft und befestigt hatte.

Allerdings im Innersten seines Herzens war Schiller trotz aller Verstimmungen über die Schrecken und Gräuel der französischen Revolution nach wie vor seiner alten Freiheitsbegeisterung treu geblieben. Zeugniß sind die edlen stolzen Gedichte »Der

Antritt des neuen Jahrhunderts« und »Dem Erbprinzen von Weimar, als er nach Paris ging.« Und es ist eine sehr denkwürdige Thatsache, welche Caroline von Wolzogen im Leben Schiller's (Th. 2, S. 196) berichtet, daß, als alle Welt voll war vom Ruhm Napoleon's, Schiller mit seiner freien Seele gegen den hartherzigen Despoten und Eroberer den unüberwindlichsten Widerwillen hegte. Aber mit seiner Dichtung Politik machen zu wollen, wie einst in stürmender Jugendzeit, das lag seiner jetzigen Sinnesweise durchaus fern. Was der Grundgedanke aller jener philosophirenden Gedichte ist, die den Uebergang von den philosophischen Abhandlungen zum Wallenstein bilden, die Flucht aus den drückenden Nebeln der Wirklichkeit auf die sonnenheitere Höhe des Ideals, das war und blieb fortan der Kern seines gesammten Denkens und Empfindens. »In des Herzens heilig stille Räume mußt Du fliehen aus des Lebens Drang; Freiheit ist nur in dem Reich der Träume, und das Schöne blüht nur im Gesang!«

Schiller erfaßte die antikisirende Richtung weit tiefer und genialer als Goethe. Nichts von oberflächlicher Allegorie und Symbolik, die die Schwäche der gleichzeitigen und gleichgestimmten dramatischen Dichtungen Goethe's ist. Schiller mit seinem ächt dramatischen Naturell fühlte und wußte, daß die von ihm bewunderte und erstrebte Idealität und Typenhaftigkeit der antiken tragischen Charaktere nicht so leichten Kaufes zu erlangen sei. Und Schiller war nicht der Mann, vor einer auch noch so weitgreifenden Folgerung zaghaft zurückzuschrecken. Er beabsichtigte eine Umwandlung des modernen und dramatischen Stils, wie er von Shakespeare geschaffen und wie er seit Lessing und der Sturm- und Drangperiode namentlich auch in Deutschland zu fest unbedingter Herrschaft gekommen war, von Grund aus.

Es ist von höchster Wichtigkeit, sich diese neuen Stilgrundsätze Schiller's zu klarer Einsicht zu bringen.

Besonders zwei Grundsätze stehen zu dem dichterischen Verfahren Shakespeare's in scharfem und entscheidendem Gegensatz.

Zunächst die durchaus verschiedene Auffassung des Wesens des geschichtlichen Dramas. In seinen englischen Historien und noch mehr in seinen Tragödien aus der römischen Geschichte hat Shakespeare das unverbrüchliche Muster aller ächten geschichtlichen Kunst aufgestellt. Nicht ein äußerliches und willkürliches Zusammen und Nebeneinander von gegebener Thatsächlichkeit und freier Erfindung, sondern Herausgestaltung und Erlösung der in den Thatsachen selbst liegenden Poesie; ganz Wahrheit und ganz Dichtung. Und es liegt in der Natur der Sache, daß solche tiefe und ächte Poesie der Geschichte nicht ohne eingehende Individualisirung der handelnden Charaktere und nicht ohne umständliche Ausmalung der mitwirkenden Zeit- und Ortverhältnisse bestehen kann. Wie aber wäre diese unumgänglich realistische Haltung mit Schiller's jetzigem Standpunkt vereinbar gewesen? Schon am 4. April 1797 hatte Schiller an Goethe geschrieben, daß der Neuere sich allzu mühselig und ängstlich mit Zufälligkeiten und Nebendingen herumschlage und, über dem Bestreben, der Wirklichkeit recht nahezukommen, sich mit dem Leeren und Unbedeutenden belade, dabei aber Gefahr laufe, die tiefliegende Wahrheit zu verlieren, worin eigentlich alles Poetische liege. Was Wunder also, daß jenes gewaltsame Schalten mit der geschichtlichen Unterlage, das schon im Fiesco und vornehmlich im Don Carlos so bedenklich hervortritt, jetzt förmlich einen Freibrief erhielt und zu fester Kunstlehre erhoben wurde? In einem Brief an Goethe vom 20. August 1799 sagt Schiller bei Gelegenheit seiner beabsichtigten Warbecktragödie, welcher er schon damals lebhaft nachging: »Die Geschichte selbst ist zwar so gut wie gar nicht zu gebrauchen, aber die Situation im Ganzen ist sehr fruchtbar; überhaupt glaube ich, daß man wohl thun würde, immer nur die allgemeine Situation der Zeit und der Personen

aus der Geschichte zu nehmen und alles Uebrige poetisch frei zu erfinden, wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entstände, welche die Vortheile des historischen Dramas mit dem erdichteten vereinigte.« Goethe antwortete: »Es ist gar keine Frage, daß wenn die Geschichte das simple Factum, den nackten Gegenstand hergiebt, und der Dichter Stoff und Behandlung, man besser und bequemer daran ist, als wenn man sich des Ausführlicheren und Umständlicheren der Geschichte bedienen soll; denn da wird man immer genöthigt, das Besondere des Zustandes mitaufzunehmen, man entfernt sich vom rein Menschlichen und die Poesie kommt ins Gedränge.«

Treffend ist das geschichtliche Drama Schiller's zum Unterschied vom geschichtlichen Drama Shakespeare's das mythische genannt worden.

Und zweitens die durchaus verschiedene Wendung des tragischen Grundmotivs. In Shakespeare's Tragödie ist die Charakteristik vornehmlich auch deshalb eine so scharf individualisirende, weil Shakespeare's Tragödie eben Charaktertragödie ist, d. h. weil sie ganz dem modernen Freiheitsbewußtsein gemäß den tragischen Untergang des Helden einzig und allein auf dessen schuldvolle That, und die Entstehung dieser schuldvollen That auf die vielverschlungenen Tiefen seines Seelenlebens gründet. Die antike Tragödie wird dagegen mit Recht als Schicksalstragödie bezeichnet, denn sie legt das Hauptgewicht nicht auf die Charaktere, sondern, wie schon Aristoteles hervorhebt, auf die Handlung; die tragische Schuld, die in der modernen Tragödie bereits selbst sich aus der Charakterentwicklung lebendig vor unseren Augen herausspinnen muß, wird in der antiken Tragödie entweder durch Götterverhängniß oder durch eine schicksalgleiche Verkettung der äußeren Umstände herbeigeführt, und die Charaktere kommen nur insoweit in Betracht, als es gilt, die Art und Weise der Einwirkung des Schicksals auf die Menschen darzustellen. Die

moderne Tragödie ist Darstellung des innerlich nothwendigen Werdens der schuldvollen Verwicklung und der Katastrophe zugleich; die antike Tragödie ist meist nur Darstellung der Katastrophe allein. Was Wunder also, daß Schiller, der diesen engen Zusammenhang der Charakteristik mit der Gesammtanlage sehr wohl erkannte, die Art an die Wurzel legte und nunmehr auch die letzten Reste der Charaktertragödie, die er im Wallenstein noch beibehalten hatte, entschlossen beseitigte? All sein Streben ist jetzt vor Allem darauf gerichtet, eine neue und eigenthümliche Art der Motivirung zu finden, die im heimischen Grund und Boden wurzle und doch, der antiken Art der tragischen Motivirung möglichst entsprechend, der Charaktergestaltung des modernen Tragikers dieselbe plastische Einfachheit und Großheit zu sichern vermöge, die der Charaktergestaltung des antiken Tragikers durch die antike Glaubens- und Lebensanschauung ganz von selbst geboten war.

Lediglich aus diesem Gesichtspunkt sind die Tragödien Schiller's, welche auf den Wallenstein folgten, zu betrachten und zu erklären.

Am einseitigsten tritt dieses Experimentiren in den drei ersten Stücken hervor, in Maria Stuart, in der Jungfrau von Orleans und in der Braut von Messina. Sollten doch »Die Malteser«, die ihn schon jetzt vielfach beschäftigten, ein Drama ganz und gar in griechischer Form werden; mit Chor und ohne Eintheilung in Akte!

Maria Stuart.

Wallenstein's Tod war am 20. April 1799 zum ersten Mal aufgeführt worden. Und bereits wenige Tage darauf, am 26. April, begann Schiller, wie aus den Randbemerkungen seines Kalenders (Stuttgart 1865. S. 75) zu ersehen ist, die Vor-

ſtudien über die Geſchichte der Maria Stuart. Am 4. Juni wurde die erſte Hand an die Ausarbeitung gelegt. Erkrankung Schiller's ſelbſt und eine ſchwere Krankheit der Frau, ſowie die im December erfolgende Ueberſiedelung nach Weimar ließen die Fortführung nur langſam vorſchreiten. Doch wenig über ein Jahr nach dem Beginn, am 9. Juni 1800, war das Ganze beendigt. Am 14. Juni war die erſte Aufführung. Noch während der Dichter am letzten Akt ſchrieb, war das Stück einſtudirt worden.

Schon 1783 in Bauerbach hatte Schiller einmal dieſen Stoff ins Auge gefaßt; Don Carlos war an die Stelle getreten. Denken wir an den erſten Entwurf des Don Carlos, ſo kann kein Zweifel ſein, daß damals die kirchlichen Stürme der Zeit, die jeſuitiſchen Umtriebe Maria's und ihrer Partei, der eigentliche Vorwurf geworden wären. Jetzt aber war es einzig und allein die hohe Tragik des Leidens, die den Dichter anzog und deren eindringlichſter Ausgeſtaltung er alle ſeine Kunſt zuwendete.

Die Tragödie der Maria Stuart iſt der Verſuch, ſich der antiken Tragik dadurch anzuähnlichen, daß nur die Kataſtrophe, das Hereinbrechen der Vernichtung, zur Darſtellung kommt.

Hatte Schiller in einem Brief an Goethe vom 2. October 1797 als den eigenſten Vorzug des Königs Oedipus geprieſen, daß dieſe Dichtung gleichſam nur eine tragiſche Analyſis ſei, daß ſie nur herauswickle, was ſchon da ſei und von Anbeginn als vollendete unabänderliche Thatſache auftrete, und hatte er in dieſem Briefe daran gezweifelt, daß aus weniger fabelhaften Zeiten und ohne Beihilfe des Orakelglaubens ein für reine und einfache Behandlung gleich günſtiger Stoff jemals wiedergefunden werden könne, ſo meinte er jetzt in der Geſchichte der Maria Stuart dieſes gewünſchte Gegenſtück gefunden zu haben. Bereits am erſten Tage, da er dieſen Plan in Angriff nahm, am 26. April 1799, ſchrieb er an Goethe, er ſehe eine

Möglichkeit, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem Politischen auf die Seite zu bringen und die Tragödie sogleich mit der Verurtheilung anzufangen; und am 18. Juni setzte er hinzu, die vorzüglichste tragische Eigenschaft seines Stoffs sei, daß man die Katastrophe sogleich in den ersten Scenen sehe und, indem die Handlung sich davon wegzubegeben scheine, ihr nur immer näher und näher geführt werde. Nicht Darstellung eines rücksichtslos vorschreitenden und durch diese Einseitigkeit sich in Schuld verstrickenden Handelns, sondern Darstellung des Leidens oder, um Schiller's Ausdruck beizubehalten, Darstellung des Zustandes. Neben Sophokles und Aeschylus studirte Schiller, wie aus seinen Briefen und aus den Aufzeichnungen seines Kalenders hervorgeht, zu diesem Behuf besonders Euripides.

Mit bewunderungswürdigster Meisterschaft ist die Hauptgestalt behandelt. Maria, jugendlicher gehalten als die Geschichte an die Hand gab, ist angethan mit allem Zauber weiblicher Schönheit und Liebenswürdigkeit; laut redende Zeugen sind Leicester's und Mortimer's Liebe und Elisabeth's Eifersucht. Wohl lasten auf ihrer Seele blutige Frevel, die sie in heißblütiger Jugendzeit und in bethörender Machtfülle verschuldet; aber die schweren Prüfungen haben sie innerlich geläutert und in langer Buße ist sie nur um so milder und selbstloser geworden. Ihr ganzes Unrecht ist ihr gutes Recht auf England. Die aufjubelnde Lust, da sie zum ersten Mal die finsteren Kerkerwände verlassen und sich in der freien Luft des Gartens ergehen darf, der Kampf zwischen demuthsvoller Ergebung und dem stolzen Emporflammen beleidigter Würde in der Begegnung mit der Königin, die ungebeugte Hoheit und der verklärte Friede ihrer letzten Augenblicke, sind von der Tiefe und Innigkeit ächtester Poesie, deren hinreißender Kraft sich kein fühlendes Herz entziehen kann. Und von nicht minder bewunderungswürdiger Meisterschaft ist die kunstvolle Anlage und Führung der Handlung. Sie ist der

antiken Tragödie, namentlich dem König Oedipus, mit feinſtem Sinn nachgebildet. Unabwendbar ſchwebt vom erſten Anbeginn das Verhängniß über der raſtlos Verfolgten. Das Urtheil iſt gefällt, der böſe Wille der mächtigen Gegnerin erſchrickt ſelbſt nicht vor geheimen Mordanſchlag, mit banger Furcht harren wir des leidvollen Ausgangs. Und Alles, was Rettung zu verheißen ſcheint, der Eifer Mortimer's, das Einverſtändniß mit Leiceſter, zieht die Schlingen nur um ſo dichter zuſammen. Der Höhepunkt iſt das Zuſammentreffen der beiden Königinnen. Mag auch dieſer Scene, die Schiller ſelbſt in ſeinen Briefen eine moraliſche Unmöglichkeit nennt und die er dennoch durchaus glaubhaft zu motiviren verſtanden hat, nicht der Vorwurf zu erſparen ſein, daß der ſchonungslos herausfordernde Hohn Eliſabeth's aus der tragiſchen Hoheit herausfällt, ſie iſt ganz in antiker Weiſe der entſcheidende Umſchwung. Was Maria als höchſte Glückswendung betrachtet hatte, wird ihr Unglück; das jahrelang Erflehte wird ihr zum Fluch. Nirgends iſt Schiller der furchtbaren tragiſchen Ironie, welche das Ergreifende der Sophokleiſchen Kunſt iſt, wieder ſo nahegekommen.

Gleichwohl iſt Maria Stuart die ſchwächſte Tragödie Schiller's. Es iſt, als habe die tragiſche Ironie, welche er zur Darſtellung brachte, ſich an ihm ſelbſt bethätigen wollen.

Um gemäß ſeiner Anſchauung über die Bedingungen und Forderungen künſtleriſcher Idealität die Handlung zu vereinfachen, und vor Allem, um den rein menſchlichen Antheil am Geſchick Maria's nicht zu ſchwächen, ſuchte er alles Politiſche und Geſchichtliche möglichſt zurückzudrängen. Der große geſchichtliche Hintergrund, der politiſche Antrieb der Gegner wird nur angedeutet, iſt nicht das ausſchließlich und zwingend Beſtimmende. Und was iſt die Folge? Was, politiſch gefaßt, ein großer weltgeſchichtlicher Kampf, eine unerbittliche Nothwendigkeit war, erſcheint jetzt als kleinliche ſelbſtſüchtige Gehäſſigkeit. Eliſabeth

fürchtet nicht blos die Prätendentschaft Maria's; sie ist eifersüchtig auf deren sie überstrahlende Schönheit. Wie sehr Schiller grade dieses Motiv hervorgehoben wissen wollte, erhellt aus einem Briefe an Iffland (Teichmann's Lit. Nachlaß. S. 211), in welchem er ausdrücklich verlangt, daß Elisabeth von einer Schauspielerin dargestellt werde, welche Liebhaberinnen zu spielen pflege; Alles liege daran, daß Elisabeth noch eine junge Frau sei, welche Ansprüche machen dürfe; Maria sei etwa fünfundzwanzig, Elisabeth höchstens dreißig Jahre alt. In Weimar wurde Elisabeth von Caroline Jagemann gespielt, die im Wallenstein die Thekla spielte. Und Burleigh erscheint nicht als ruhig besonnener Staatsmann, dessen einziger Beweggrund der Staatsvortheil ist, sondern nur als Intriguant, der — man weiß nicht recht warum? — nicht eher ruht, als bis der längst ersehnte Schlag erfolgt ist. So wird die Niederlage Maria's durchaus untragisch, nur peinigend, nicht tragisch erhebend und versöhnend. Nur die Gewalt, die grausame Uebermacht, siegt.

Schiller selbst hat dies gefühlt. Um diesen niederdrückenden Eindruck zu mildern und die Reinheit ächter Tragik zu retten, werden die frevelhaften Jugendvergehungen Maria's in den Vordergrund gestellt. Maria's Tod soll als die zwar späte, aber gerechte Sühne derselben erscheinen. Sogleich bei dem ersten Auftreten Maria's wird uns die unglückselige That der Ermordung Darnley's in das Gedächtniß gerufen, und ahnungsschwer spricht Maria die Ueberzeugung aus, daß auch an ihr diese blutige That sich blutig rächen werde. Und dies ist auch der Sinn jener berühmten Abendmahlsscene, an der selbst der sonst so vorurtheilsfreie Herzog Karl August Anstoß nahm, die aber durch den katholisirenden Grundzug Maria's künstlerisch durchaus gerechtfertigt ist. Unmittelbar vor ihrem Tod betheuert die Unglückliche noch einmal vor Gott, daß sie in Betreff jener Anklagen, derentwegen sie den Tod erleide, unschuldig auf das Blutgerüst steige; aber —

so fügt sie in frommer Ergebung hinzu — »Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod die frühe schwere Blutschuld abzubüßen.« Doch dies Alles ist kein Ersatz für das unumstößliche Grundgesetz der poetischen Gerechtigkeit, daß Schuld und Strafe in innerem nothwendigem Zusammenhang stehen, daß sie sich wie Grund und Folge zueinander verhalten müssen. Die Siegerin Elisabeth mag dann noch so schrecklich den Furien ihres verletzten Gewissens anheimfallen, sie mag von den Besten ihrer Umgebung, wie von Schrewsbury, verachtet und verlassen werden, der Stachel bleibt. Schiller wollte das leidvolle Hereinbrechen eines unabwendbaren Verhängnisses schildern, und er schilderte einen Justizmord.

Die dramatischen Entwürfe »Die Herzogin von Zelle« und »Die Kinder des Hauses«.

In den von Schiller's Tochter, Emilie von Gleichen-Rußwurm, herausgegebenen »Dramatischen Entwürfen Schiller's« (Stuttgart 1867. S. 71) ist ein Tragödienplan »Die Herzogin von Zelle« enthalten, der offenbar in die Zeit der Erfindung oder Ausführung der Maria Stuart gehört. Es ist wohl einer jener Entwürfe, von denen Schiller in seinem Brief an Goethe vom 19. März 1799 spricht. Die Herzogin ist mit dem Kurprinzen von Hannover vermählt; aber von dem stolzen Hof, der seinen Blick nach der englischen Krone richtet, wird sie, die Unebenbürtige, harter Kränkung ausgesetzt, von dem liebelosen unwürdigen Gemahl wird sie zurückgestoßen. In hilfloser Verzweiflung flieht sie; unter dem Schutz des Grafen Königsmark. Sie ist rein wie die Unschuld, und doch fällt jetzt unwiderlegbar der Anschein von Schuld auf sie. Der Entwurf selbst stellt die Parallele mit Maria Stuart deutlich vor Augen. Auch hier die Schilderung eines leidenden Frauengemüths, das von unentrinn-

baren äußeren Verhältniſſen erbarmungslos erdrückt wird. Auch hier der ſchneidende Umſchwung der Handlung, daß grade das Mittel, welches die Heldin zu ihrer Rettung erwählt, zu ihrem Untergang ausſchlägt. Auch hier eine Kataſtrophe, die weſentlich darauf hinausging, die Erhabenheit der auch im Unglück unwankbaren Seelengröße zu feiern. Es iſt nicht blos für dieſen Entwurf, ſondern auch für den Schluß der Maria Stuart ſehr bezeichnend, wenn der Dichter (S. 90) von dieſer Schlußwendung ſagt: »Die ſchlechten Menſchen triumphiren, aber Unſchuld und Seelenadel bleiben doch ein abſolutes Gut; das Edle ſiegt, auch unterliegend, über das Gemeine und Schlechte.«

Beſonders lehrreich aber iſt der Tragödienplan »Die Kinder des Hauſes«; vgl. Werke Bd. 7, S. 363 ff. Ein Notizblatt in Schiller's Kalender, auf welchem ſich der Dichter faſt alle ſeine Dramen, ſowohl die ausgeführten wie die unausgeführten verzeichnet hat, ſetzt dieſen Plan zwiſchen Maria Stuart und die Jungfrau von Orleans.

Man erſtaunt, auf welche wunderlichen Wege Schiller in ſeinem Suchen nach einem Erſatz der antiken Schickſalsmotivirung geführt wurde! Narbonne, ein reicher angeſehener Mann im mittleren Alter, hat ſeinen Bruder ermordet und deſſen Kinder ausgeſetzt, um ſich des Vermögens deſſelben zu bemächtigen. Nach langen Jahren macht er bei der Polizei eine Unterſuchung über einen ihm geſtohlenen Schmuck anhängig, und dieſe Unterſuchung führt zur Entdeckung des Mordes. Selbſt Schiller würde nicht vermocht haben, dieſen bedenklichen Stoff aus der beängſtigenden Stickluft des Criminalgeſchichtlichen herauszuheben. Was aber war Anlaß und Zweck dieſer Erfindung? Wir ſehen es aus den handſchriftlichen Aeußerungen, welche K. Hoffmeiſter in ſeinen Supplementen (Bd. 3, S. 248) aufbewahrt hat. »Die Nemeſis«, ſagt Schiller, »treibt Narbonne, die Polizei in Bewegung zu ſetzen, und er kann dann das Räderwerk nicht mehr hemmen;

seine Sicherheit führt ihn zum Fall; er selbst holt sich das Haupt der Gorgonen herauf«. Ja diese Idee, die Polizei als die waltende Vorsehung und Schicksalsmacht des modernen Lebens zu fassen, wurzelte sich in Schiller so tief ein, daß er diesen ersten Entwurf später sogar bedeutend erweiterte. Diese Erweiterung erscheint in jenem Kalenderverzeichniß zwischen der Jungfrau von Orleans und der Braut von Messina; sie führt den Titel: »Die Polizei, ein Schauspiel« (vergl. Hoffmeister ebend. S. 240.) In einem dramatischen Sittengemälde aus der Zeit Ludwig's XIV. sollte aus dem bunten Gewühl der mannichfaltigsten Gestalten der Pariser Welt die Polizei gleich einem Wesen höherer Art emporschweben, in die geheimsten Tiefen dringend, dem Schuldigen furchtbar, dem Unschuldigen rettende Hilfe, oft aber auch selbst ungestraft Verbrechen ausübend.

Wer erblickt Schiller gern in der Nachbarschaft von Eugen Sue's Pariser Geheimnissen? Der Genius der Schönheit hat Schiller vor der Ausführung dieser Entwürfe bewahrt.

Die Jungfrau von Orleans.

Am 1. Juli 1800, vierzehn Tage nach der ersten Aufführung der Maria Stuart, wurde von Schiller die Tragödie der Jungfrau von Orleans begonnen; am 16. April 1801 war sie vollendet.

Nicht, wie meist geschieht, aus romantischen Neigungen Schiller's ist diese ebenso eigenthümliche als bedeutende Conception abzuleiten, sondern einzig aus seiner antikisirenden Richtung.

In der Jungfrau von Orleans wagte Schiller das kühne Wagniß, ganz nach dem Vorgang der antiken Tragödie als Grundmotiv das unmittelbare bestimmende Eingreifen der Götter, ein schicksalgleiches unübertretbares Göttergebot hinzustellen, und dieses Göttergebot ebenso an die christlichen Glau-

bensvorstellungen zu knüpfen, wie dem griechischen Dichter das Schicksalsmotiv aus den griechischen Glaubensvorstellungen erwuchs. An die Stelle des antiken Schicksals tritt der mittelalterlich christliche Wunderglaube.

Einer Jungfrau, die bis dahin friedlich auf ihren väterlichen Triften als Schäferin die Heerden weidete, war sichtbarlich die Mutter Gottes erschienen und hatte zu ihr gesprochen:

„Ich bin's. Steh auf, Johanna! Laß die Heerde.
Dich ruft der Herr zu einem anderen Geschäft!
Nimm diese Fahne! Dieses Schwert umgürte Dir!
Damit vertilge meines Volkes Feinde
Und führe Deines Herren Sohn nach Rheims
Und krön' ihn mit der königlichen Krone!"

Und zwar bindet die Heilige diesen Ruf an eine ganz bestimmte Bedingung. Als die Jungfrau schüchtern demüthig einwendet:

— „Wie kann ich solcher That
Mich unterwinden, eine zarte Magd,
Unkundig des verderblichen Gefechts!"

da versetzt diese:

„Eine reine Jungfrau
Vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden
Wenn sie der ird'schen Liebe widersteht"

Dieser göttliche Auftrag und dessen Bedingung ist das Grundmotiv. Der Dichter hat dafür gesorgt, ihn in seinem ganzen Gewicht hervorzuheben. Die Jungfrau wiederholt ihn immer und immer wieder zu den verschiedensten Zeiten und bei den verschiedensten Anlässen.

Ueber der ganzen Erscheinung der Auserwählten liegt etwas über das gewöhnliche Menschendasein Hinausgehobenes, liegt der Glanz und die Weihe des Seherischen und Dämonischen, die gotttrunkene Verzückung und die feierliche Erhabenheit alt-

teſtamentariſchen Prophetenthums. Und doch iſt dieſe göttliche Sendung zugleich ihr Verhängniß. Nur »als reine Jungfrau, fern von den ſündigen Flammen eitler Erdenluſt« kann ſie ihr hohes Werk vollbringen; gleichwohl iſt ſie nur ein elend ſchwaches Erdenweib, der ein fühlendes Herz im Buſen ſchlägt.

So eben hat die gottgeweihte Jungfrau, als nach wundergleichem Sieg die Beſten Frankreichs um ſie warben, ihre unwandelbare Beſtimmung noch einmal ſtolz und zuverſichtlich am Hofe ihres Königs ausgeſprochen (3, 4):

„Berufen bin ich zu ganz anderm Werk,
Die reine Jungfrau nur kann es vollenden.
Ich bin die Kriegerin des höchſten Gottes
Und keinem Manne kann ich Gattin ſein.

— — — — —

Weh mir, wenn ich das Rachſchwert meines Gottes
In Händen führte und im eitlen Herzen
Die Neigung trüge zu dem ird'ſchen Mann!
Mir wäre beſſer, ich wär nie geboren!
Kein Wort mehr, ſag ich Euch, wenn Ihr
Den Geiſt in mir nicht zürnend wollt entrüſten!
Der Männer Auge ſchon, das mich begehrt,
Iſt mir ein Grauen und Entheiligung."

Ach, da wird die Hohe, Stolze, Gotterfüllte unverſehens zum ſchwachen irdiſchen Weibe. Ein Mann aus dem feindlichen Lager, den ſie unerbittlich dem Tode weihen wollte, hat ihr Herz zu irdiſcher Liebe entzündet. Sie liebt den feindlichen Führer, welchen ſie haſſen ſollte. Schaudernd und in ihrem Innerſten geknickt, fühlt ſie ſich unwürdig, fernerhin die heiligen Waffen zu führen.

„Wer? Ich? Ich eines Mannes Bild
In meinem reinen Buſen tragen?
Dies Herz, von Himmelsglanz erfüllt,
Darf einer ird'ſchen Liebe ſchlagen?
Ich, meines Landes Retterin,
Des höchſten Gottes Kriegerin,
Für meines Landes Feind entbrennen?
Darf ich's der keuſchen Sonne nennen
Und mich vernichtet nicht die Scham?"

Zur hohen Himmelskönigin ruft sie angstvoll hadernd:

„Mußtest Du ihn auf mich laden,
Diesen furchtbaren Beruf!
Konnt ich dieses Herz verhärten
Das der Himmel fühlend schuf?

Willst Du Deine Macht verkünden
Wähle sie, die rein von Sünden
Stehn in Deinem ew'gen Haus;
Deine Geister sende aus,
Die Unsterblichen, die Reinen,
Die nicht fühlen, die nicht weinen!
Nicht die zarte Jungfrau wähle,
Nicht der Hirtin weiche Seele!

Kümmert mich das Loos der Schlachten,
Mich der Zwist der Könige?
Schuldlos trieb ich meine Lämmer
Auf des stillen Berges Höh.
Doch Du rissest mich in's Leben,
In den stolzen Fürstensaal,
Mich der Schuld dahinzugeben,
Ach, es war nicht meine Wahl."

Die Jungfrau hat die Bedingung ihrer göttlichen Sendung verletzt. An diesem Schuldbewußtsein reibt sie sich auf. Als nun in der Krönungsscene in Rheims vor dem versammelten Volk ihr eigener Vater auftritt und laut gegen sie die gräßliche Anklage schleudert, nicht zu den Heiligen und Reinen, sondern der Hölle gehöre sie, und als nun vollends heftige und immer neue und stärkere Donnerschläge dieser schrecklichen Aussage die göttliche Bestätigung geben, da fühlt sie sich vom fürchterlichen Strafgericht, von der »Schickung« Gottes ereilt und wagt es nicht, sich von der Anklage und dem schändlichen Verdacht der bösen Zauberei zu reinigen. Geächtet und verstoßen, im herbsten Elend irrt sie im Lande umher, das sie vom Feinde errettet hat und das ihr eben noch jubelnd zu Füßen gelegen. Süßer Friede ist in ihre Brust gekommen, daß die göttliche Sendung von ihr ge-

nommen ist, für die sie zu schwach war; willig läßt sie sich von den sie ereilenden Feinden ergreifen; durch ihren Tod will sie ihre Schuld büßen. Lionel, der einst ihr Herz berückt und sie ihrem hohen Beruf untreu gemacht hatte, schützt sie vor dem erbetenen Tode. Er fleht um ihre Liebe. Aber sie hatte nur gefehlt in schwacher Stunde; jetzt hat sie sich überwunden. Einzig wieder das Vaterland, dem ihr Leben geweiht war, thront in ihrer Seele. Und als nun die Schlacht immer wilder und wilder um sie umhertobt, als gar der König gefangen wird, da zerreißt sie mit dämonischer Kraft die schweren Bande, in die sie gefesselt ist, stürzt hinaus in das Kriegsgetümmel, befreit den König, erkämpft den letzten entscheidenden Sieg. Indem sie sich selbst überwunden, ist sie dennoch, wie ihr auferlegt war, die Befreierin des Vaterlandes geworden.

Machtvoll ist der verklärende Schluß, der offenbar dem Schluß des Sophokleischen Oedipus auf Kolonos nachgebildet ist. Durch ihre irdische Schwäche ist die Jungfrau der irdischen Natur verfallen. Früher in allen Schlachten unverletzlich, muß sie jetzt den Sieg mit dem Preis ihres Lebens bezahlen. Aber durch ihre Selbstüberwindung ist sie entsühnt, ist sie geheiligt und verklärt. Hier auf Erden steht sie da als die Gottgesendete, von allem Verdacht freigesprochen, als Heilige verehrt und angebetet, droben aber zieht sie mit ihrer Fahne ein, die sie treu getragen hat, und der Himmel öffnet ihr mit rosigem Scheine seine goldenen Thore, im Chor der Engel steht die Mutter Gottes und streckt ihr die Arme mild lächelnd entgegen. »Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude.«

Es hat in gewissem Sinn seine Berechtigung, wenn Goethe die Jungfrau von Orleans die künstlerisch vollendetste Dichtung Schiller's nennt. Der Grundton der Heldin und damit der Grundton des ganzen Stücks ist das visionäre Traumleben mittelalterlicher Glaubensinnerlichkeit, die die innere Stimme religiöser

Begeiſterung fromm verzückt als ein unmittelbar Jenſeitiges, als gottbegnadigte Wundererſcheinung empfand und anſchaute. Alles kam daher darauf an, einerſeits das Wunderhafte und Uebernatürliche auf ſeine natürlichen pſychologiſchen Grundlagen zurückzuführen, denn ſonſt würden wir nur in leerer und haltloſer Phantaſtik weilen, und andererſeits doch die Poeſie einer dämoniſchen Natur, die in der unbedingten Selbſtgewißheit ihrer göttlichen Sendung mit nachtwandleriſcher Kühnheit und Sicherheit die Schranken und Hemmniſſe des gewöhnlichen menſchlichen Wollens und Handelns weit überſchreitet, zu voller Geltung zu bringen. Mit unvergleichlichſter Genialität hat der Dichter dieſe hohe ſeherhafte Geſtalt erſchaut und geſchaffen; glaubhaft und doch ganz und gar umgeben von der Glorie der gefeiten Streiterin Gottes. Und mit dieſem gottbegeiſterten Schwung der jungfräulichen Heldin ſteht die ſchwärmeriſche Tiefe der lyriſchen Empfindung, die in den reichſten Tönen und in den mannichfaltigſten Versmaßen immer wieder auf die vorwaltende Innerlichkeit der Grundſtimmung zurückweiſt, ſteht der raſch dramatiſche Gang der hochgeſtimmten Handlung, ſteht der feierliche und doch ganz ungezwungen ſich aus der Sache ſelbſt ergebende Glanz und Pomp der Scenerie, der ſogar in einzelnen gehobenen Momenten die Hilfe der Muſik heranzieht, im innigſten und wirkſamſten Einklang. Das Ganze iſt getragen und durchglüht vor der bannenden Macht feierlicher Feſtlichkeit. Je tiefer und allſeitiger Sinn und Gemüth erregt ſind, um ſo empfänglicher öffnen ſie ſich den Ahnungsſchauern des geheimnißvoll Ueberirdiſchen.

Aber ſo durchdacht und lebenswarm die Ausführung iſt, die Gewaltſamkeit, daß das Grundmotiv nur im Sinn eines äußeren willkürlichen Göttergebots gefaßt iſt, rächt ſich.

Wie das Göttergebot ein äußerliches iſt, ſo kann auch die Schuld nur höchſt äußerlich herbeigeführt werden. Urplötzlich, ohne alle pſychologiſche Vermittlungen und Uebergänge,

tritt unversehens die Jungfrau aus ihrer gottgeweihten Ekstase heraus und wird von irdischer Liebe ergriffen. Der Dichter sucht dieser unmotivirten Unbegreiflichkeit abzuhelfen; er läßt vorher den räthselhaften geheimnißvollen schwarzen Ritter erscheinen, der sie von ihrem Heldengang ablenken, sie versuchen und verwirren will. Diese Scene mit dem gespenstischen Ritter soll die Darstellung der eigenen schwankenden Gedanken, der bangen Zweifel sein, die sich aus dem Abgrund des ringenden Innern der gottgesendeten Jungfrau erheben wie die Hexen im ehrsüchtigen Herzen Macbeth's. Bleibt aber nichtsdestoweniger eben dieses Schwanken ihrer Seele selbst ein unerklärter unlösbarer Widerspruch? Und zwar ein ganz unvermeidbarer, im Stoff selbst liegender, da der Dichter in der Lage war, zwischen zwei durchaus unvermittelbaren Dingen, zwischen antiker und moderner Weltanschauung, zwischen fatalistischer Prädestination und freier verantwortlicher That vermitteln zu müssen?

Und noch schlimmer. Ist denn diese tragische Schuld, aus welcher der Untergang der Heldin entspringt, für unsere moderne Denk- und Empfindungsweise wirklich eine Schuld? Mag in der entscheidenden Scene bei der Krönung zu Rheims sogar die unmittelbare Stimme Gottes herbeigerufen werden, um in wiederholten heftigen Donnerschlägen zu verkünden, daß die Jungfrau nicht zu den Heiligen und Reinen gehöre, sondern der Schuld verfallen sei, für uns bleibt sie die Heilige und Reine, die schuldlos Leidende, die willkürlich und grausam Verfolgte. Der Eindruck, den wir empfangen, ist nicht tragisch erhebend, sondern unkünstlerisch peinigend.

Dazu kommt noch, daß der Dichter auf dem phantastischen Boden, auf welchen er sich gestellt hatte, trotz aller Kunst und Sorgsamkeit naturgemäßer Motivirung, welche er in den ersten Akten einhält, schließlich doch die künstlerisch unüberschreitbare Grenzlinie überschreitet und die versöhnende Schlußwendung auf

ein plump phantaſtiſches Motiv baut. Oder iſt es nicht ein Verlaſſen aller Naturmöglichkeit, ein völlig unkünſtleriſches Hinüberſpringen in die phantaſtiſche Wunderwelt, daß die Jungfrau, nachdem ſie ſich mit ihrem Gott verſöhnt hat, gleichwie Simſon mit gotterfüllter Kraft die Pfoſten ſeines Kerkers zuſammenbrach, um die ſpottenden Feinde zu erſchlagen, mit gotterfüllter Kraft die unzerreißbar ſchweren Bande, in die ſie gefeſſelt iſt, zerreißt, um ſich aufs neue in den Kampf zu ſtellen und ihr Werk zu vollenden? Die Regiſſeure wiſſen zu erzählen, welche Noth ſie mit dieſem Motiv haben. Das Wunder iſt nicht blos undramatiſch; unmittelbar vor unſeren Augen geſchehend, iſt es auch untheatraliſch.

Unwillkürlich muß man an das Wort denken, das Schiller ſchon am 29. December 1797 an Goethe ſchrieb, daß der ächten Kunſt nur durch Verdrängung der gemeinen Naturwahrheit Luft und Licht zu verſchaffen ſei, und daß eine edlere Geſtalt der Tragödie nur erſtehen könne, wenn das über die ſervile Naturnachahmung hinausgehende Wunderbare mit künſtleriſcher Bewußtheit zum Ideal erhoben werde; nur dadurch, ſetzt er hinzu ſei es möglich, wieder an den religiöſen Urſprung der tragiſchen Kunſt anzuknüpfen. Und ſicher geſchah es mit Abſicht und Vorbedacht, daß Schiller die Jungfrau von Orleans als romantiſche Tragödie bezeichnete, während er alle anderen Dramen nur als Trauerſpiel, als Schauſpiel oder als dramatiſches Gedicht bezeichnet hat. Die Bezeichnung des Romantiſchen ſollte auf das Wunderhafte vorbereiten und es zugleich entſchuldigen und künſtleriſch begründen; die Bezeichnung der Tragödie ſollte die unmittelbar religiöſe Färbung und Weihe dieſes wunderhaften Grundmotivs beſtimmt hervorheben. Aber die Probe hat dieſen theoretiſchen Grundſatz nicht beſtätigt. Die Mängel dieſer gewaltigen Dichtung beweiſen nur, daß zwiſchen Wunder und Wirklichkeit, zwiſchen fataliſtiſchem Prädeſtinationsglauben und

modernem Freiheitsbewußtsein eine unüberspringbare Kluft ist, die auch die genialste Kunst nicht ungestraft überspringen kann.

Unausgeführte dramatische Entwürfe.

Nach der Vollendung der Jungfrau von Orleans verstrich mehr als ein volles Jahr, ehe sich Schiller fest zu einem neuen Plan bestimmte.

»In meinen Jahren«, schrieb er am 13. Mai 1801 an Körner, »und auf meiner jetzigen Stufe des Bewußtseins ist die Wahl eines Gegenstandes weit schwerer; der Leichtsinn ist nicht mehr da, womit man sich in der Jugend so schnell entscheiden kann, und die Liebe, ohne welche keine poetische Thätigkeit bestehen kann, ist schwerer zu erregen. Ich habe große Lust, mich nunmehr in der einfachen Tragödie nach der strengsten griechischen Form zu versuchen, und unter den Stoffen, die ich vorräthig habe, sind einige, die sich gut dazu bequemen. Den einen davon kennst Du, die Malteser; aber noch fehlt mir der springende Punkt zu diesem Stück, alles Andere ist gefunden. Ein anderes Sujet, welches ganz eigene Erfindung ist, möchte früher an die Reihe kommen; es ist ganz im Reinen und ich könnte gleich an die Ausführung gehen. Es besteht, den Chor miteingerechnet, nur aus zwanzig Scenen und aus fünf Personen. Goethe billigt den Plan ganz; aber es erregt mir noch nicht den Grad von Neigung, den ich brauche, um mich einer poetischen Arbeit hinzugeben. Die Haupturſache mag sein, weil das Interesse nicht sowohl in den handelnden Personen als in der Handlung liegt, sowie im Oedipus des Sophokles; welches vielleicht ein Vorzug sein mag, aber doch eine gewisse Kälte erzeugt.« Außerdem verweist Schiller in diesem Briefe noch auf die Geschichte Warbeck's, eines Betrügers, der im fünfzehnten Jahrhundert gegen

Heinrich den Siebenten von England als Gegenkönig auftrat, und auf einige andere Stoffe, die er aber ausdrücklich als noch blos embryoniſch bezeichnet. Und in einem Briefe vom 9. Juli ſetzt Schiller hinzu, inzwiſchen habe er wieder den Plan zu drei neuen Stücken ausgedacht.

Ohne Frage iſt jenes Sûjet, das nur aus fünf Perſonen beſtehen ſollte und das er mit dem Oedipus verglich, die Braut von Meſſina. Aus einem Brief an Körner vom 9. September 1802 erhellt, daß Schiller während ſeines Aufenthalts in Dresden im Auguſt und September 1801 den Plan mit Körner vielfach beſprach. Seit der Veröffentlichung von »Schiller's Dramatiſchen Entwürfen, Stuttgart 1867«, laſſen ſich aber auch über die übrigen Pläne ziemlich ſichere Vermuthungen aufſtellen. In den Auguſt 1800 fällt »Roſamunde oder die Braut der Hölle«; ein Stoff, der, wie der Briefwechſel zwiſchen Goethe und Schiller (Bd. 2, Nr. 756 und 757) bekundet, dem Dichter durch die Anregung Tieck's (Kritiſche Schriften, 1848. Bd. 1, S. 161 ff.) zugekommen war und den er ſich zuerſt für eine Ballade zurechtgelegt hatte, ſodann aber auch (Dramat. Entwürfe. S. 110) für dramatiſche Bearbeitung ins Auge faßte. In Schiller's Kalender wird unter dem 4. Juli 1801 »Die Gräfin von Flandern« erwähnt; vergl. Dramat. Entwürfe. S. 27 ff. Und ebenſo gehören wohl »Die Polizei«, als Erweiterung der »Kinder des Hauſes«, (Hoffmeiſter, Supplemente. Bd. 3, S. 240), »Themiſtokles« (Dramat. Entwürfe. S. 21) und »Agrippina« (ebend. S. 1) in dieſe Zeit; nur hätte die Herausgeberin nicht als Anfänge einer Ausführung der Agrippina ausgeben ſollen, was thatſächlich (vergl. Briefwechſel zwiſchen Goethe und Schiller. Bd. 2, Nr. 980) nur der Anfang einer zur Zeit der Phädraüberſetzung beabſichtigten Ueberſetzung des Racine'ſchen Britannicus iſt.

So dürftig und verschwimmend die Umrisse des größten Theils dieser von Schiller selbst als embryonisch bezeichneten Entwürfe sind, so ist doch klar zu ersehen, daß durch sie alle der eine und selbe Formgedanke hindurchgeht. Das Grundmotiv der Themistoklestragödie ist das Motiv des Shakespeare'schen Coriolan, der Kampf zwischen dem Rachegefühl gegen die undankbaren Griechen, die ihn verbannt haben, und zwischen der unaustilgbaren Vaterlandsliebe, die ihm verbietet, an der Spitze der Perser gegen Griechen zu fechten; aber nach Maßgabe der antiken Tragik und im Sinn der Maria Stuart war nur die Darstellung der Katastrophe beabsichtigt. Sie sollte dadurch herbeigeführt werden, daß Themistokles, weil er die heiligen Obliegenheiten des Gastrechts nicht verletzen, noch weniger aber sie auf Kosten seiner Ehre und Vaterlandsliebe befriedigen will, sich entschließt, als ein würdiger Grieche freiwillig zu sterben. Es war ein Chor in Aussicht genommen, und griechische Schauspieler sollten Scenen aus Aeschylus darstellen, den Helden in rührende Begeisterung zu versetzen. Die anderen Pläne waren auf Schicksal und schicksalgleiches Wunder gegründet. Von Agrippina sagt Schiller: »Agrippina ist ein Charakter, der nicht stoffartig interessirt, bei dem vielmehr die Kunst das stoffartig Widrige erst überwinden muß; rührt Agrippina, ohne doch ihren Charakter abzulegen, so geschieht es lediglich durch die Macht der Poesie und durch die tragische Kunst. Agrippina erleidet blos ein verdientes Schicksal, und ihr Untergang durch die Hand ihres Sohnes ist ein Triumph der Nemesis; aber die Gerechtigkeit ihres Fallens verbessert nichts an der That des Nero. Wir erschrecken zugleich über den Opferer und über das Opfer; eine leidende Antigone, Iphigenia, Cassandra, Andromache u. s. f. geben keine so reine Tragödie.« Und ebenso sagt der Entwurf der »Gräfin von Flandern«, obgleich das Motiv eine durchaus moderne romantische Liebe ist, ganz ausdrücklich S. 64): »Eine

höhere Hand iſt im Spiele, deren Organ ein Mönch iſt; Träume und Viſionen.«

Macbeth gehört in dieſe bewegte Zwiſchenzeit. Ebenſo Turandot. Wir wiſſen, wie Schiller die Hexen Macbeth's in antikiſirende Schickſalsgöttinnen verwandelte, und zu Turandot zog ihn offenbar die von der engen Naturwirklichkeit losgelöſte Phantaſtik und der Reiz der italieniſchen Masken.

Und ſchon meldete ſich die Luſt zur Dramatiſirung der Tellſage. In einem Briefe an Goethe vom 10. März 1802 und in Briefen an Körner vom 17. März und vom 9. September deſſelben Jahres ſpricht Schiller von dem mächtigen Antheil, den dieſer Stoff in ihm erwecke. Auch dieſer Plan war, wie Schiller am 15. November 1802 an Körner ſchreibt, zunächſt noch durchaus in ausſchließlich antikiſirendem Geiſt gedacht.

Verſetzt man ſich lebhaft in die Stimmung und Gedankenwelt, wie ſie damals Schiller beherrſchte, ſo begreift man es als innere Nothwendigkeit, daß für jetzt über alle dieſe Pläne der Plan der Braut von Meſſina obſiegte. So ſehr hatte ſich Schiller nicht blos künſtleriſch, ſondern auch ſittlich in die antike Schickſalsidee, in den tragiſchen Schmerz über die Schuld und die Schwere der Endlichkeit hineingelebt, daß auch ſeine gleichzeitigen lyriſch epiſchen Gedichte, die Gunſt des Augenblicks, Hero und Leander, Caſſandra, das Siegesfeſt, ſie in den vielgeſtaltigſten Spiegelungen zu ergreifendem Ausdruck bringen.

Wahrſcheinlich fällt in dieſe Zeit, was Caroline von Wolzogen im Leben Schiller's (Bd. 2, S. 237) erzählt, daß Schiller einmal den Gedanken äußerte, man müſſe eine tragiſche Fabel erfinden, ähnlich der des Atreus und Lajos, durch die ſich eine Verkettung von Unglück hindurchziehe; am Rhein, wo die Revolution ſo viele edle Geſchlechter vom Gipfel des Glücks herabgeſtürzt und wo in ſchwankenden Verhältniſſen der Doppel-

ſinn des Lebens die ebene Bahn leicht verwirren könne, ſei der paſſendſte Platz für ein ſolches Gemälde des allgemeinen Menſchengeſchicks.

Die Braut von Meſſina.

In der Mitte des Auguſt 1802 wurde die Braut von Meſſina begonnen. Bereits am Sylveſterabend überraſchte Schiller, bis auf wenige Lücken, die Seinigen mit der Vorleſung des Ganzen. In Schiller's Kalender wird der 1. Februar 1803 als der Tag des Abſchluſſes bezeichnet. Am 19. März erfolgte in Weimar die erſte Darſtellung.

Die Braut von Meſſina iſt die Spitze der antikiſirenden Richtung Schiller's. In ihrer ſchroffen Ausſchließlichkeit iſt ſie das Seitenſtück zu Goethe's Achilleis.

Nicht mehr ein vermittelndes Anknüpfen an chriſtliche Glaubensvorſtellungen wie in der Jungfrau von Orleans, ſondern rückhaltsloſes und ganz unmittelbares Ergreifen der antiken Schickſalsidee ſelbſt. Die Erfindung der Fabel hält ſich Zug für Zug an das Muſter des Königs Oedipus, wie auch die Einführung eines feindlichen Brüderpaares zunächſt der Sage von Oedipus' Söhnen, Eteokles und Polyneikes, entlehnt iſt. Hier wie dort das heimtückiſche zermalmende Hervorbrechen des dunkel ſpinnenden Schickſals, das für eine ſchwere, von den Ahnherren verſchuldete Urſchuld die unerläßliche Sühne ſucht. Und hier wie dort dieſelben Mittel, die Opfer in das Verderben zu ziehen. Was in der antiken Tragödie das Orakel iſt, iſt hier das nächtliche Reich der Träume, dem Orakel verwandt nicht blos durch die ähnliche Unbeſtimmtheit und Vieldeutigkeit ſeiner Geſtalten, ſondern auch durch das geheiligte prophetiſche Anſehen, das es von jeher als die Aeußerung der elementaren Naturſeite behauptet hat. Durch Vorſicht glaubt der Menſch das Drohende

abwenden zu können, und doch iſt grade dieſe Eigenmächtigkeit ſeine Schuld; nur um ſo ſicherer wird er durch ſeine Vorkehrungen dem Unabwendbaren entgegengetrieben. »Wie die Seher verkündet, ſo iſt es gekommen, denn noch Niemand entfloh dem verhängten Geſchick; und wer ſich vermißt, es klüglich zu wenden, der muß es ſelber erbauend vollenden!«

Es iſt das Grundmotiv der ganzen Dichtung, wenn Iſabella am Schluß ſagt: »Alles Dies erleid ich ſchuldlos; doch bei Ehren bleiben die Orakel, und gerettet ſind die Götter.«

Ganz entſprechend die künſtleriſche Behandlung. Wie im König Oedipus, ſo iſt auch hier die Schürzung des Knotens, die der tragiſchen Situation zugrundeliegende Begebenheit, die heimliche, nur der Mutter und einem treuen Diener bekannte Erhaltung der Tochter, die tödtliche Feindſchaft der Brüder und ihre unheilvolle Liebe zur Schweſter, bereits längſt geſchehene, feſte unabänderliche Thatſache. Noch mehr als in der Maria Stuart iſt die Handlung nur reine Analyſis, nur Erwecken der ſchlummernden unentfliehbaren Folgen, nur Darſtellung der tragiſchen Kataſtrophe. Und nicht ohne die höchſte Bewunderung gewahrt man, wie feinſinnig Schiller dieſe Art der Führung der Handlung ſtudirt hat und wie genial er ſie dichtend wiedergeſtaltet. Es iſt einer der wirkſamſten Züge der antiken Tragödie und es iſt im König Oedipus ganz beſonders wirkſam behandelt, daß der Umſchwung, der Glückswechſel, ein ſehr jäher iſt, ein ſchreckhaft ſchroffes Umſchlagen von Glück in Unglück. Schiller hat dieſen Zug meiſterhaft vorbereitet und verwerthet. Ueber dem Zuſchauer laſtet die drückende Gewitterſchwüle banger Ahnung; die Handelnden aber wandeln in ſtolzer Sicherheit. Eben hat der grimmige Bruderhaß ein Ende gefunden; die Mutter hat den Söhnen das Geheimniß von dem Vorhandenſein einer Tochter eröffnet; ein Jeder der Söhne hat glückberauſcht der Mutter bekannt, daß ſein Herz bereits gewählt und daß er ihr noch heut

die junge Gattin zuführen wolle. Es hat etwas tief Ergreifendes, wenn Don Manuel ſagt: »Es zieht die Freude ein durch alle Pforten, es füllt ſich der verödete Palaſt und wird der Sitz der blüh'nden Anmuth werden.« Und gewiß nicht ohne tiefe Abſicht des Dichters mahnt es an die ſtolze Selbſtüberhebung der Niobe, wenn Iſabella darauf erwidert: »Noch geſtern ſah ich mich im Wittwenſchleier, gleich einer Abgeſchiednen, kinderlos, in dieſen öden Sälen ganz allein, und heute werden in der Jugend Glanz drei blüh'nde Töchter mir zur Seite ſtehen; die Mutter zeige ſich, die glückliche von allen Weibern, die geboren haben, die ſich mit mir an Herrlichkeit vergleicht!« Da fällt der erſte ſchwere Schlag; der Bote, welcher Beatrice bringen ſoll, bringt die Kunde, daß ſie unfindbar entführt ſei. Und es iſt einer der wirkſamſten Züge der antiken Tragödie und es iſt im König Oedipus ganz beſonders wirkſam behandelt, daß das Unglück nur ſchrittweiſe kommt, langſam, nach und nach, aber in unerbittlich fortſchreitender furchtbarer Steigerung, dem Verfolgten immer noch einen letzten Reſt von Hoffnung und Troſt gönnend, bis auch dieſer letzte Reſt in unhaltbare Täuſchung zerrinnt. Schiller hat auch dieſen Zug aufs meiſterhafteſte nachgebildet. Zuerſt die grauſe Entdeckung, daß beide Brüder die Eine und Selbe lieben, und der hochlodernde Zorn des Don Ceſar, welcher zu entſetzlichem Brudermorde führt; und ſodann die noch grauſere Entdeckung, daß dieſe Geliebte die Schweſter iſt und daß die Stimme der Liebe eine frevelhafte Verirrung der Natur war. Und kaum hat die Mutter tief erſchüttert ſich überwunden, den überlebenden Sohn mit verzweifelter Liebe aufs neue in ihre Arme zu ſchließen, obgleich dieſer Sohn der Mörder ſeines Bruders iſt, da verliert ſie auch ihn, der ſich den Tod giebt, unſühnbare Schuld zu ſühnen.

Für eine Tragödie von ſo ganz antiker Anſchauung und Kompoſitionsweiſe war die Einführung des Chors durchaus

angemeſſen, ja unumgänglich. Es iſt nur an dieſem Chor zu tadeln, daß er, der die Ruhe und Sammlung des überlegenen Zuſchauers dichteriſch darſtellen ſoll, auch ſeinerſeits in die Handlung leidenſchaftlich verſtrickt iſt und gleich den ſtreitenden Brüdern in zwei ſtreitende Parteien zerfällt. Der antike Chor kennt zwar Unterſchiede des Alters und des Standes, nicht aber Unterſchiede der Geſinnung und des Urtheils.

Um mit Heimath und Gegenwart nicht ganz außer Fühlung zu kommen, ſtrebte Schiller, gleichſam zum Erſatz für die Einfachheit und Fremdheit der Handlung, ſowohl im dramatiſchen Geſpräch wie beſonders auch in den Chorgeſängen, in welche er die Hauptwirkung ſeines Stückes legte, nach einer lyriſchen Innerlichkeit, wie er ſie ſich in dieſer Tiefe und Umfänglichkeit niemals in der Tragödie geſtattet hatte. Wenigſtens in der Fülle und Muſik des Reims ſollte das Romantiſche des gewählten Zeitcoſtüms ſeelenvoll durchklingen. In allem Weſentlichſten aber war es auf einen vollen und ganzen Wettſtreit mit den griechiſchen Tragikern abgeſehen. Durch dieſen erſten Verſuch einer Tragödie in ſtrenger Form wollte Schiller, wie er am 17. Februar 1803 an Wilhelm von Humboldt ſchreibt, erproben, ob er als Zeitgenoſſe von Sophokles auch einmal einen Preis davongetragen haben möchte, und ob er, den Wilhelm von Humboldt den modernſten aller neuen Dichter genannt und alſo mit Allem, was antik heiße, in den größten Gegenſatz geſtellt habe, ſich auch dieſen fremden Geiſt habe zu eigen machen können. Daher das ſtreng Antikiſirende auch bis in die kleinſten Einzelheiten. Viel kurze raſche Wechſelrede, ganz in antiker Weiſe, Vers um Vers. Ja, nicht blos in den Motiven, ſondern auch in einer ganzen Reihe einzelner Stellen ausdrückliche Entlehnungen aus den verſchiedenſten Tragödien der drei großen griechiſchen Tragiker, Aeſchylus, Sophokles, Euripides. Baptiſt Gerlinger hat in ſeiner kleinen trefflichen Schrift »Die griechiſchen Elemente in

Schiller's Braut von Messina 1853. S. 50 ff.," diese wörtlichen Uebertragungen sorgsam aufgesucht und zusammengestellt.

Wo sind die Zeiten, da Schiller bei Gelegenheit des Wallenstein gegen Körner von dem unvertilgbaren Unterschied der antiken und modernen Tragödie sprach und gegen Süvern's philologische Zumuthungen ausdrücklich betonte, daß, wer die Sophokleische Tragödie ganz ausschließlich unserer Zeit zum Maßstab und Muster aufdrängen wolle, die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken müsse, eher tödte als belebe?

Sehr natürlich, daß ein so hochbedeutendes Ereigniß, dessen Daseinsberechtigung und künstlerische und geschichtliche Geltung den Kern aller tiefsten und wesenhaftesten Kunstfragen entscheidend berührte, sogleich überall die gewaltigste Erregung hervorrief. Wenige Tage nach der ersten Aufführung, am 28. März 1803, schrieb Schiller an Körner, daß er, was ihn selbst betreffe, wohl sagen könne, daß er in der Vorstellung der Braut von Messina zum ersten Mal den Eindruck einer wahren Tragödie bekommen. Und er setzte hinzu, daß es Goethe ebenso ergangen sei; dieser habe gemeint, durch diese Erscheinung sei der theatralische Boden zu etwas Höherem eingeweiht worden. Nach der Aufführung brachten am Schauspielhaus die Jenaer Studenten dem Dichter ein Lebehoch; eine Freiheit, welche man sich in Weimar sonst niemals herausnahm. Wilhelm von Humboldt und Körner stellten sich auf dieselbe Seite. Die meisten Philologen, Böttiger an der Spitze, waren in Entzücken. Eine große Anzahl antikisirender Nachahmungen mit Chor folgte. Andererseits aber erstanden sogleich sehr zahlreiche und gewichtige Gegner; der Herzog Karl August, Herder, Jacobi, Klinger, der Nachwuchs der Lessing'schen Schule, die Romantiker.

Viele persönliche Gehässigkeiten sind unter diesen Gegnern laut geworden. Namentlich ist es eine arge Ungerechtigkeit, wenn man die Braut von Messina und Wallenstein allein und aus-

ſchließlich für das tolle Spukweſen der ſpäteren Schickſalstragödien verantwortlich macht. Tieck, welcher dieſe Anklage am häufigſten und am leidenſchaftlichſten erhoben hat, hätte bedenken ſollen, daß weder die Alten, noch Schiller, noch Calderon den leiſeſten Anlaß gaben zu jener plumpen Verwechslung der phyſiſchen Naturmächte mit den ſittlichen Mächten, welche das Grundgebrechen der Müllner, Werner und Houwald iſt, daß vielmehr grade er ſelbſt, lange vor Wallenſtein und der Braut von Meſſina, in ſeinen mit Recht verſchollenen Jugenddramen in dieſem kindiſchen Unweſen vorangegangen. Aber ganz unbeſtreitbar iſt es trotzalledem, daß wenn die ſtreng antikiſirende Richtung der Braut von Meſſina durchgriff, es um unſer modernes volksthümliches Drama für immer geſchehen war.

Schiller, welcher F. Schlegel's Alarcos ſo verächtlich ein ſeltſames Amalgama des Antiken und Neueſtmodernen nannte, hatte hier in fanatiſcher Syſtemſucht ein künſtleriſches Ideal aufgeſtellt und verwirklicht, das nicht eine innere ideale Verſöhnung und Durchdringung des Antiken und Modernen war, ſondern in der That ſelbſt nur ein ſolch ſeltſames Amalgama, eine ſehr geiſtvolle, aber nichtsdeſtoweniger gelehrt verkünſtelte, einſeitig philologiſche Studie nach der Antike.

Es iſt daher eine überaus denkwürdige Thatſache, daß die Braut von Meſſina eine tief einſchneidende Wendung in Schiller's dramatiſchem Entwicklungsgang wurde.

Karl Auguſt in ſeiner geſunden und derben Art hatte in einem Briefe an Goethe vom 11. Februar 1803 über die Braut von Meſſina geſagt, Schiller reite auf einem Steckenpferde, von dem ihm nur die Erfahrung werde abſetzen helfen. Es geſchah.

Namentlich Iffland ſcheint großen Einfluß auf dieſe Wendung gehabt zu haben. Vom Standpunkt des kundigen Bühnenleiters hatte er ſeine Bedenken gegen die Braut von Meſſina nicht verhehlt, wenn auch nur leiſe andeutend. Schiller antwortete

am 22. April 1803 (Teichmann's Lit. Nachlaß, S. 216), daß er zwar nach wie vor innerlich überzeugt ſei, daß es nicht mehr als eines Dutzend lyriſcher Stücke bedürfe, um auch dieſe uns jetzt fremde Gattung bei uns in Aufnahme zu bringen, und daß er dies für einen großen Schritt zum Vollkommenen halten würde; aber trotzalledem betrachte auch er es als die unverbrüchliche Eigenſchaft eines jeden wirklich vollkommen dramatiſchen Werks, daß es allgemeine und fortdauernde Theilnahme erwecke. Ein Einzelner könne den Krieg nicht mit der ganzen Welt aufnehmen; ſo werde er vor der Hand von ferneren Verſuchen dieſer Richtung abſtehen. Auch der inzwiſchen wieder auftauchende Plan, den König Oedipus für die Bühne zu bearbeiten, ſo daß nur die Chorgeſänge etwas freier behandelt würden, wurde wieder zurückgedrängt, obgleich ſich Iffland zur Aufführung bereit erklärte. Es war das Ergebniß und der Abſchluß ernſten Ringens, als Schiller im Februar 1804 an Goethe ſchrieb, mit den griechiſchen Dingen ſei es eben eine mißliche Sache auf unſerem Theater.

Wilhelm Tell.

Bedeutende volksthümliche Zugeſtändniſſe, und doch Aufrechterhaltung der reinſten Kunſtform, das war die Frage, die Schiller nach den Erfahrungen, die er mit der Braut von Meſſina gemacht hatte, wieder auf's angelegentlichſte in ſich herumtrug.

»Der dramatiſche Dichter«, ſagt er am 2. April 1805 in ſeinem letzten Briefe an Wilhelm von Humboldt, »kommt ſelbſt wider Willen mit der großen Maſſe in die vielſeitigſte Berührung und bei dieſer Wechſelwirkung kann er nicht immer rein bleiben.« Anfangs freilich gefalle es, den Herrſcher zu machen über die Gemüther; aber welchem Herrſcher begegne es nicht,

daß er auch wieder der Diener seiner Diener werde, um seine Herrschaft zu behaupten. Das aber sei gewiß, daß er den materiellen Forderungen der Welt und der Zeit niemals so viel einräumen werde, daß man von einem Rückschritt seines dichterischen Strebens reden könne, höchstens von einem Seitenschritt.

Was Wunder, daß diese schwankenden Stimmungen die Wahl eines neuen Stoffes verzögerten. Inzwischen übersetzte Schiller die beiden kleinen Lustspiele »Der Parasit« und »Der Neffe als Oncle«.

Zuletzt siegte über die Malteser und über Warbeck, die noch immer gestaltverlangend in seiner Seele schlummerten, die dramatische Erfassung der Tellsage.

Es ist klar, was ihn an diesen Stoff fesselte. Es war, als sei derselbe eigens für seine jetzigen Anschauungen und Absichten erlesen. Noch immer galt dem Dichter naive Ungebrochenheit und plastische Großheit der Charaktere als Grundbedingung aller ächten tragischen Kunstidealität. Hier aber in diesen einfachen und ursprünglichen Menschen und Zuständen, wie sie, um Schiller's eigenen Ausdruck zu gebrauchen, Tschudi's Chronik mit treuherzig Herodotischem, ja fast Homerischem Geist schilderte, trat ihm, was er bisher nur durch allerlei künstliche Mittel und nicht ohne arge Gewaltsamkeiten und innere Widersprüche erstrebt hatte, ganz von selbst als die naturwüchsig eingeborene allgemeine Grundstimmung der vorgeführten Weltlage entgegen; in solchen Zeiten giebt es noch keine scharf zugespitzte Eigenartigkeit oder gar in sich selbst streitende Zwiespältigkeit der Charakterentfaltung, der Einzelne wurzelt noch durchaus in der allgemein bindenden Art und Sitte. Und andererseits war dieser Stoff doch zugleich so ächt und tief volksthümlich, daß der Dichter mit Gewißheit hoffen durfte, wie er in einem Briefe an Iffland vom 12. Juli 1803 ausdrücklich sagt, ein zu Herz und Sinnen sprechendes Volksstück zu gewinnen.

Unter dem 25. Auguſt 1803 ſtehen in Schiller's Kalender die Worte: »Dieſen Abend an den Tell gegangen.« Und unter dem 18. Februar 1804 heißt es ebendaſelbſt: »Den Tell geendigt.« Wohl durfte ſich Schiller, der Kranke und Leidende, der ſteigenden Raſchheit und Sicherheit ſeines dramatiſchen Schaffens freuen.

Es iſt eine unendliche Fülle und Tiefe der Poeſie, welche uns umfängt, wenn wir in die Welt des Schiller'ſchen Tell treten. Je mehr es darauf ankam, die dramatiſche Handlung auf Charaktere zu ſtellen, deren ganzes Weſen noch ſchlichte Herzenseinfalt und unmittelbare Naturbeſtimmtheit iſt, um ſo ſorgſamer mußte der Dichter darauf bedacht ſein, unſere Phantaſie feſt in den Zauber dieſes urſprünglichen Daſeins zu bannen. Daher ſogleich in den Eingangsſcenen als ſtimmende Ouvertüre das anmuthsvolle Idyllion des ſchweizeriſchen Fiſcher-, Hirten- und Jägerlebens. Daher die Macht und Breite der mit wunderbarſter Intuition erſchauten Schilderungen der hochragenden Alpenlandſchaft mit ihren Gletſchern, Matten, Seen und Bergbächen, mit welcher dieſe patriarchaliſchen Sitten und Zuſtände im engſten Zuſammenhang ſtehen. Und daher vor Allem auch jene großartige Idealität der Charakterzeichnung, die herzgewinnend die volle warme Naturwahrheit individuellen Lebens wahrt, ſo daß von jeher grade die friſche Lokalfarbe dieſer Geſtalten die höchſte Bewunderung erregt hat, und die doch zugleich von einer ſo machtvollen Einfachheit und Großheit getragen iſt, daß es nur als die innere Nothwendigkeit ihrer eigenſten Natur erſcheint, wenn ihre Sprechweiſe zuweilen an Homeriſche Wendungen anklingt. In dieſer Kunſt feinſinnigſter Stiliſirung tritt Schiller's Tell unmittelbar an die Seite von Hermann und Dorothea.

Und waren es zunächſt rein künſtleriſche Abſichten geweſen, welche den Dichter zur Tellſage geführt hatten, wie hätte er

ſich der Macht und Poeſie des inneren Gehalts dieſer Sage entziehen können? Es iſt ein Meiſterzug Schiller's, daß er das Freiheitsſtreben ſeiner Helden ſcharf und beſtimmt abgrenzt. Das ſelbſtbewußte Handeln nach reinen Gedanken und Ideen liegt durchaus außerhalb des Denkens und Wollens kindlicher Menſchen. Die Begeiſterung der Freiheitskämpfer, welche uns Schiller vorführt, iſt die alte Zeit und die alte Schweiz. Selbſt auf dem Rütli ſtellen ſie feſt und klar in den Vordergrund, daß ſie keinen neuen Bund ſtiften, daß es nur ein uralt Bündniß von der Väter Zeit iſt, das ſie erneuern. Schiller hat völlig Recht, wenn er in den Verſen, mit welchen er ſein Drama an Dalberg ſendete, das wüſte Parteitreiben der franzöſiſchen Revolutionsmänner und den edlen Kampf des frommen Hirtenvolks ſcharf von einander abſcheidet. Aber eine der gewaltigſten und hochſinnigſten Freiheitsdichtungen iſt Schiller's Telldrama nichtsdeſtoweniger. In und mit dem unvergleichlich herrlichen Stoff ging dem Dichter das Herz auf. Das alte Freiheitspathos, das nie vergeſſene, wenn auch durch den Schmerz über die den Namen der Freiheit mißbrauchenden und ſchändenden Revolutionsgräuel zurückgedrängt, flammte wieder empor; und zwar um ſo höher und leuchtender, je gedrückter und gefahrdrohender angeſichts der unaufhaltſam fortſchreitenden Napoleoniſchen Ländergier und Zwangsherrſchaft die Gegenwart und Wirklichkeit war.

„Unſer iſt durch tauſendjährigen Beſitz
Der Boden — und der fremde Herrenknecht
Soll kommen dürfen und uns Ketten ſchmieden
Und Schmach anthun auf unſerer eigenen Erde?
Iſt keine Hilfe gegen ſolchen Drang?
Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht.
Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
Wenn unerträglich wird die Laſt — greift er
Hinauf getroſten Muthes in den Himmel
Und holt herunter ſeine ew'gen Rechte,
Die droben hangen unveräußerlich

Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst.
Der alte Urstand der Natur kehrt wieder,
Wo Mensch dem Menschen gegenübersteht, —
Zum letzten Mittel, wenn kein anderes mehr
Verfangen will, ist ihm das Schwert gegeben.
Der Güter Höchstes dürfen wir vertheid'gen
Gegen Gewalt."

Wie in der Kunstform, so ist auch nach der Seite des inneren Gehalts und der dargestellten Grundidee diese dramatische Verherrlichung der schweizerischen Freiheitskämpfe eine geläuterte und vertiefte Rückkehr zu Schiller's Jugenddichtung.

Dazu eine Kraft der Massenbewegung, eine Spannung der Gegensätze, und eine Raschheit und Reichhaltigkeit der Handlung, die selbst auf den Ungebildeten ihre Macht nicht verfehlt, und die um so bewunderungswürdiger ist, wenn man sich vergegenwärtigt, wie zerstückelt in Ort und Zeit der Dichter seinen Stoff überkommen hat.

Nur ganz vereinzelt erhebt sich die Frage, ob das Streben Schiller's, einmal wieder, wie sein Ausdruck in einem Briefe an Iffland lautet, ein Stück für das ganze Publicum zu schreiben, nicht über die Grenze stilvoller Kunst hinausschreitet, wenn Geßler zu Pferd erscheint. Seit den Räubern hatte sich der Dichter diesen rohen Theatereffect nicht mehr erlaubt. Verständige Bühnenleitungen pflegen diesen störenden Zug zu beseitigen.

Schiller hatte sich nicht getäuscht, als er am 12. September 1803 an Körner schrieb, daß, seien ihm die Götter günstig, Das auszuführen, was er im Kopf habe, das Drama ein mächtiges Ding werden und die Bühnen von Deutschland erschüttern solle. Nach der ersten Aufführung in Weimar, welche am 17. März 1804 stattfand, bekannte Schiller freudig, daß Tell eine weit größere Wirkung auf der Bühne hervorbringe als alle seine anderen Stücke.

Und es war nicht blos eine große künſtleriſche, ſondern auch eine große nationale That. Wer vermag die unermeßliche Tragweite derſelben zu ermeſſen? Ein Jahrzehnt darauf kämpfte Deutſchland in heiliger Begeiſterung den großen Kampf gegen den fremden Zwingherrn.

A. W. Schlegel ſogar, der für die Schwächen Schiller's den Scharfblick des Haſſes hat, bezeichnet Wilhelm Tell als Schiller's trefflichſte Dichtung.

Gleichwohl iſt die neuere Kritik im Recht, wenn ſie dieſe unbedingte Bewunderung einſchränkt. Die Kompoſition iſt keine ſtreng dramatiſche. Goethe hatte viel richtiger geſehen, als er ſich auf ſeiner Schweizerreiſe von 1797 die Tellſage zu epiſcher Behandlung zurechtlegte. Schon die Sage, wie ſie in Tſchudi's Chronik überliefert iſt, leidet an dem Uebelſtand, daß die That Tell's und die Verſchwörung auf dem Rütli nur in ſehr loſem Zuſammenhang ſtehen; Schiller hat dieſen Uebelſtand geſteigert, indem er, um ſeinem Helden ſelbſtändigere Bedeutung zu geben, nach dem Rath und Vorgang Goethe's denſelben von den Verſchworenen gänzlich abſonderte. So zerfällt das Drama in zwei verſchiedene Beſtandtheile. Dort die Eidgenoſſen, welche Anſtalt treffen, die Schweiz zu befreien; hier das perſönliche Geſchick Tell's, das ihn zur perſönlichen Nothwehr und Rache und dadurch zur Tödtung Geßler's forttreibt. Statt der unerläßlichen Einheit der Handlung nur die Einheit der Idee. Und ein anderer Einwurf iſt noch gewichtiger, denn er betrifft den ſittlichen Kern des Grundmotivs ſelbſt. Börne's berühmtes Wort, daß es einem Helden nicht anſtehe, ſich hinter den Buſch zu ſtellen und einen ſchnöden Meuchelmord zu begehen, ſtatt mit edlem Trotz eine ſchöne That zu thun, iſt unwiderleglich; ſchon Körner (vgl. Charlotte v. Schiller. Bd. 3, S. 66) hatte dieſes Bedenken geäußert, und Goethe ſagt daſſelbe, wenn er im neunzehnten Buch von Wahrheit

und Dichtung die That Tell's einen der ganzen Welt als heroiſch-patriotiſch-rühmlich geltenden Meuchelmord nennt. Kein Zweifel, daß Schiller dies Grundgebrechen ſeines Motivs gefühlt hat. Daher jener lange Monolog in der hohlen Gaſſe unmittelbar vor der That, der eigens darauf berechnet iſt, die That als eine unumgängliche Nothwendigkeit der Selbſtvertheidigung darzuſtellen und der mit ſeiner grübleriſchen Sophiſtik aus der naiven Grundfärbung des Charakters herausfällt. Und daher auch die vielbeſprochene Epiſode mit Johannes Parricida. Ihr Zweck iſt, »der Ehrſucht blutige Schuld« und »den herzzernagenden Neid« gegen »die gerechte Nothwehr eines Vaters« in ſcharfen Gegenſatz zu ſtellen.

Demetrius.

Thatenfreudiger und zuverſichtlicher als je blickte Schiller in ſeine Zukunft.

In Schiller's Kalender findet ſich ein Notizblatt, auf welchem er ſich Tragödienſtoffe zu künftiger Bearbeitung vorgemerkt hatte. Es iſt ſtaunenerregend, wie viele und wie verſchiedenartige Pläne grade jetzt wieder in ihm auf- und abwogten. Bei einzelnen dieſer Aufzeichnungen iſt ſchwer nachzukommen, was Schiller unter ihnen meinte; bei anderen läßt ſich durch Berückſichtigung des gleichzeitigen Briefwechſels Urſprung und Abſicht mit Beſtimmtheit enträthſeln. Wir leſen von einer »Bluthochzeit zu Moskau«. Es kann kein Zweifel ſein, daß dies der urſprüngliche Titel des Demetrius iſt. Wir leſen die Titelangabe »Das Schiff«. Denken wir an jenen Brief Schiller's an Goethe aus den letzten Tagen des Januar 1804 (Nr. 949), in welchem Schiller berichtet, daß er die Denkwürdigkeiten eines tüchtigen Seemanns geleſen, die ihn im mittelländiſchen und indiſchen

Meer herumgeführt haben, so kann kein Zweifel sein, daß Dies jener Entwurf ist, den Hoffmeister in seinen Supplementen (Bd. 3, S. 235) unter dem Titel »Ein Drama auf einer außereuropäischen Insel« veröffentlicht hat; es war auf ein dramatisches Gemälde der fremden Welt abgesehen, wie »Die Pariser Polizei« ein dramatisches Gemälde der europäischen Bildung und Verbildung sein sollte. Wir lesen ferner die Titelangabe »Henri IV. oder Biron«; Frau von Wolzogen erzählt im Leben Schiller's (Bd. 2, S. 236), daß Heinrich IV. einer seiner Lieblingscharaktere war, und daß er meinte, aus den Zeiten der französischen Ligue könne man eine Folge von Stücken aufstellen, wie es Shakespeare aus der Zeit der englischen Bürgerkriege gethan, während die deutsche Geschichte, obgleich reich an großen Charakteren, zu sehr auseinanderliege, als daß sie in einzelne Hauptmomente zusammengedrängt werden könne. Wir lesen die Titelangabe »Charlotte Corday«; aus einem Briefe Schiller's an Goethe vom Juni oder Juli 1804 (Nr. 966) erhellt, daß die Idee dieses Stücks in diese Zeit fällt. Wir lesen die Titelangabe »Rudolf von Habsburg«; wir erinnern uns an die Ballade »Der Graf von Habsburg«, die aus den Vorstudien zum Tell entstand. Wir lesen die Titelangabe »Heinrich der Löwe von Braunschweig«; in einem Briefe vom 20. August 1803 (Teichmann's Liter. Nachlaß, S. 223) hatte Iffland auf diesen Stoff hingewiesen.

Und nicht minder staunenerregend als diese geniale Rastlosigkeit im Ergreifen und Entwerfen neuer Pläne ist die Sicherheit und Leichtigkeit des Schaffens, welche Schiller sich jetzt zu eigen gemacht hatte. Wo ist ein sinnigeres und zugleich ein künstlerisch stilvolleres Festspiel als »Die Huldigung der Künste«, mit welchem das Weimarer Theater am 12. November 1804 die junge Erbprinzessin, die Großfürstin Maria Paulowna, begrüßte? Es ist auf das Drängen Goethe's, der damals nicht

mit gleicher Sicherheit über seine Erfindungskraft gebot, in vier Tagen geschrieben. Wie flüssig und glanzvoll ist die Uebersetzung von Racines' Phädra! Schiller suchte sich durch diese halb mechanische Arbeit, wie er sie in einem Briefe an Goethe nennt, über trübe Krankheitsanfälle hinüberzuhelfen. Am 17. December 1804 wurde sie begonnen; beendigt wurde sie am 14. Januar 1805, d. h. in sechsundzwanzig Tagen.

Am 14. Januar 1805 entschloß sich Schiller endgiltig für den Plan der Demetriustragödie.

Bereits seit dem Sommer 1799 hatte die Gestalt Warbeck's, eines englischen Kronprätendenten aus der Zeit Heinrich's VII., vor Schiller's Seele gestanden. Oft zurückgedrängt, hatte sie sich immer wieder gemeldet; jetzt endlich, nach der Vollendung des Tell, hatte der Plan zur Ausführung kommen sollen. Da war durch die Verbindung des Weimarer Fürstenhauses mit der russischen Kaiserfamilie und durch den dadurch veranlaßten längeren Aufenthalt Wolzogen's in Petersburg die Aufmerksamkeit des Dichters auf die russischen Dinge gelenkt worden; in der Geschichte des sogenannten falschen Demetrius hatte sich ein Ebenbild Warbeck's gefunden. Fast ein Jahrlang war Schiller zweifelhaft geblieben, welchem der beiden Stoffe der Vorzug zu geben sei; bald neigte er sich diesem, bald jenem zu. Das Grundmotiv ist dasselbe, das Dämonische tollkühner Abenteuerlichkeit; und es ist bezeichnend, daß, wie aus jenem Kalenderblatt hervorgeht, von Schiller damals auch »Der Graf von Königsmark« und »Monaldeschi« als tragische Helden in Aussicht genommen waren. Wenn zuletzt Demetrius über Warbeck siegte, so war das Ausschlaggebende die größere tragische Würde, die der Stoff zu bieten schien, und sicher wohl auch die lockende Romantik der fremden, phantasievollen, naturwüchsig eigenartigen Zustände Sitten und Trachten, die bis dahin noch nirgends in den Kreis dichterischer Darstellungen getreten waren. Beide Pläne sind

innerlich so verwandt, daß Schiller nicht blos viele Einzelzüge, sondern sogar ganze Charaktere und Situationen mit geringen Veränderungen aus seinen Vorstudien zum Warbeck herübernehmen konnte.

Zwei Entwürfe der Demetriustragödie sind vorhanden. Der eine Entwurf, mitgetheilt in Hoffmeister's Supplementen (Bd. 3, S. 302), stammt aus dem März 1804; es ist derjenige, von welchem Goethe in den Annalen berichtet, daß die Exposition einem Vorspiel zufallen sollte, das die ursprüngliche Knechtschaft des Helden darstelle. Der andere Entwurf stammt aus den ersten Monaten des Jahres 1805; es ist derjenige, dessen Ausarbeitung im März 1805 begann und von welchem der erste Akt und die erste Hälfte des zweiten Aktes ausgeführt vorliegt.

Es ist unter Einsichtigen kein Streit, daß dieses Bruchstück an dramatischer Kraft das Größte ist, was Schiller gedichtet hat, ja daß es zu dem dramatisch Größten aller Zeiten gehört. Die Kunst der dramatischen Spannung ist hier aufs höchste gesteigert, ohne daß sie doch irgend in blos äußerlichen Theaterpomp entartet. Die Exposition mußte weit zurückgreifen, denn es galt, die wundersame Situation des Helden, die das Grundmotiv bildet, mit innerlicher Glaubwürdigkeit zu begründen, und die seltsam fremde Welt, in welcher wir uns bewegen, der Phantasie und dem Gemüth dichterisch nahezubringen; aber wie ist diese schwierige Exposition zugleich selbst bereits gewaltig bewegte, rasch fortschreitende, entscheidende Handlung! Zuerst das farben- und gestaltenkräftige Bild des polnischen Reichstags; der Eintritt des Prinzen Demetrius und die Erzählung von seiner Herkunft und seinen abenteuerlich dunklen Schicksalen, die Bitte des Prinzen um Hilfe zur Erlangung seines angeborenen Thronrechts, die jubelnde Zustimmung der leidenschaftlich erregten und zum Theil bestochenen Menge, der feste Einspruch des Fürsten Sapieha, das tumultuarische Auseinandergehen. Dann die Er-

richtung und Zurüstung des Freischaarenzuges. Zuletzt die Einführung in das stille gramvolle Klosterleben der Zarin Marfa, die recht eigentlich die Schicksalsgöttin des Dramas ist, weil von der Naturstimme ihres Herzens allein es abhängt, ob sie ihn als ihren Sohn und also als rechtmäßigen Thronerben anerkennt. Ueberall markige scharfumgrenzte realistische Thatsächlichkeit, und doch Alles voll des hinreißendsten idealistischen Schwungs, wie solcher Schwung selbst Schiller nur in seinen glücklichsten Augenblicken zu Gebot steht. Aechte Poesie der Geschichte, ein vollendetes Muster großen historischen Stils.

Goethe hatte nach dem Tod seines großen Freundes die Absicht, das gewaltige Bruchstück fortzuführen; Goethe verzweifelte an dem Gelingen. Seitdem sind zahlreiche Fortsetzungen und Nachbildungen hervorgetreten. Auch Michel Angelo fand den Muth nicht, die Laokoonsgruppe zu ergänzen; untergeordnete fingerfertige Künstler wie Montorsoli und Cornacchini unternahmen das Wagniß ohne Bedenken. Aber alle diese Fortsetzungen und Nachbildungen beweisen nur, wie unerreichbar die machtvolle Genialität Schiller's ist, und wie Keiner ungestraft sich vermessen darf, so gefährlichen Vergleich übermüthig herauszufordern.

Aber sehr bedeutsam ist die eigenthümliche Natur des Grundmotivs.

Demetrius handelt zuerst im guten Glauben an sein Recht; er selbst hält sich für den ächten Sohn Iwan's. Erst hinterdrein, im Verlauf der Handlung, durch die Aussage des Mörders des ächten Demetrius und durch die Weigerung Marfa's, ihn als Sohn in ihre Arme zu schließen, erfährt er, daß dieser Glaube ein Irrthum gewesen und daß er in schwere Schuld verfallen ist wider seinen Willen. Dies ist der Umschwung, der Glückswechsel, die Peripetie. Innerer Kampf; aber überwiegendes Gefühl der Nothwendigkeit, daß, um sich und die Seinen

zu retten, er sich als Zar behaupten muß. Der Betrogene wird Betrüger. Die erste ungewollte Schuld wird naturnothwendig die Quelle einer ganzen Reihe bewußt gewollter Verbrechen. Die unter solchen Umständen unausbleibliche Gegenverschwörung kommt zum Ausbruch. »Von der Zarin wird eine bestimmte Erklärung gefordert; sie soll das Kreuz darauf küssen, daß Demetrius ihr Sohn sei. Auf eine so feierliche Art gegen ihr Gewissen zu zeugen, ist ihr unmöglich. Stumm wendet sie sich ab von Demetrius. Sie schweigt, ruft die tobende Menge, sie verläugnet ihn. So stirb denn, Betrüger! Und durchbohrt liegt er zu den Füßen der Marfa.«

Man sieht deutlich, was Schiller erstrebte. Einerseits nach wie vor das entschiedene Festhalten an der antikisirenden Art der Motivirung durch das Schicksal. Wenn Schiller am 25. April 1805 in seinem letzten Briefe an Körner schreibt, daß dieser Stoff, zwar nicht wie er geschichtlich sei, aber so wie er von ihm gefaßt werde, in gewissem Sinn das Gegenstück zu der Jungfrau von Orleans heißen könne, ob er gleich in allen Theilen davon verschieden sei, so will diese überraschende Zusammenstellung besagen, daß, wie die Jungfrau von Orleans durch ein unmittelbares Gottesgebot, so auch Demetrius durch ein angeborenes Schicksal, durch seine vermeintliche Geburtsbestimmung, zu der tragischen Situation geführt wird, die der Grund seines Untergangs ist. Und andererseits doch zugleich die bewußte Rückkehr zur freien modernen Charaktertragödie. Nachdem Demetrius seine verhängnißvolle Selbsttäuschung durchschaut hat, ist es seiner freien Entschließung anheimgestellt, entweder der angemaßten Stellung zu entsagen oder die Verantwortlichkeit schuldvoller That auf sich zu nehmen.

Was Schiller's Denken seit dem Wallenstein unablässig beschäftigt hatte, die innere Einheit und Versöhnung der antiken Schicksalstragödie und der modernen Charaktertragödie, hatte in

dieſem Stoff einen höchſt glücklichen Anhalt. Die tragiſche Situation iſt eine dem Helden durch die Verkettung der Umſtände aufgezwungene; was der Held aus dieſer Situation mache, iſt Sache ſeiner freien Selbſtbeſtimmung.

Dennoch drängt ſich auch hier die Frage auf, ob dieſe gewagte Vermiſchung zweier von Grund aus einander entgegengeſetzter Stilarten in der That im Demetrius bruchlos aufgeht. Und auch hier iſt die Antwort eine entſchiedene Verneinung.

Es gefährdet und vernichtet die tragiſche Hoheit, daß Demetrius' Schuld nichts als der niedrigſte Betrug iſt. Und es iſt merkwürdig zu ſehen, daß Schiller, der doch hauptſächlich deshalb zu ſeinem früheren Warbeckplan kein Zutrauen gewann, weil, wie er am 13. Mai 1801 an Körner ſchreibt, der Held des Stücks ein Betrüger ſei und eine ächte Tragödie auch nicht den kleinſten Knoten im Moraliſchen zurücklaſſen dürfe, nicht nur dieſes Bedenken gegen Demetrius nicht erhebt, ſondern ihm in jenem bereits erwähnten letzten Briefe an Körner, der wenige Tage vor ſeinem Tode geſchrieben iſt, ganz ausdrücklich die volle tragiſche Größe zuſpricht. Beruhigte ſich Schiller mit der Unterſcheidung, daß Demetrius nicht wie Warbeck von Anfang an ein wiſſentlicher und abſichtlicher Betrüger iſt, ſondern erſt durch den unentrinnbaren Zwang der Thatſachen, im Drang der Selbſterhaltung, zum Betrug geführt wird? Oder würde Schiller in der Ausführung das Peinliche ſeines Motivs erkannt und es umgeſtaltet haben? Alle Fortſetzer haben die Nothwendigkeit der Aenderung erkannt, Keiner hat eine genügende Löſung. Am beachtenswertheſten iſt die Demetriustragödie Hebbel's, in welcher das Motiv ſo gewendet iſt, daß Demetrius eben dadurch zu Grunde geht, daß er von dem eroberten Thron nicht laſſen mag und doch mit unbeugſamem Seelenadel die zur Behauptung ſeiner Stellung unerläßlichen Gewaltmittel verſchmäht; leider iſt, da auch hier der fünfte Akt unvollendet iſt,

nicht erſichtlich, wie von dieſem Standpunkt aus die Kataſtrophe gedacht war.

Am erſten Mai 1805 kündigte ſich die letzte Krankheit Schiller's als ein katarrhaliſches Fieber an. Auch während der Krankheit lag ihm Demetrius unaufhörlich am Herzen. In den fiebererhitzten Nächten phantaſirte er meiſt vom Demetrius und recitirte einzelne Scenen deſſelben.

Der Tod erfolgte am neunten Mai. Auf dem Schreibtiſch fand man den Monolog Marfa's (Akt 2, Scene 1). Es war das Letzte, das Schiller geſchrieben.

Schiller war wenige Monate über fünfundvierzig Jahre alt, als er der Welt entrückt wurde.

Goethe, eben ſelbſt von gefahrdrohender Krankheit erſtanden, ſchrieb am 1. Juni an Zelter: »Ich dachte mich ſelbſt zu verlieren, und verliere nun einen Freund und in demſelben die Hälfte meines Daſeins.«

Mit vollem Recht hat man auf Schiller angewendet, was Goethe wenige Wochen vorher von dem Hingang Winckelmann's geſagt hatte: »So war er denn auf der höchſten Stufe des Glücks, das er ſich nur hätte wünſchen dürfen, der Welt verſchwunden. Und in dieſem Sinn dürfen wir ihn wohl glücklich preiſen, daß er von dem Gipfel des menſchlichen Daſeins zu den Seligen emporgeſtiegen, daß ein kurzer Schrecken, ein ſchneller Schmerz ihn von den Lebendigen hinweggenommen. Die Gebrechen des Alters, die Abnahme der Geiſteskräfte hat er nicht empfunden. Er hat als Mann gelebt und iſt als vollſtändiger Mann von hinnen gegangen. Nun genießt er im Andenken der Nachwelt den Vortheil, als ein ewig Tüchtiger und Kräftiger zu erſcheinen; denn in der Geſtalt, wie der Menſch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten, und ſo bleibt uns Achill

als ein ewig ſtrebender Jüngling gegenwärtig! Daß er frühe hinwegſchied, kommt auch uns zu Gute. Von ſeinem Grabe ſtärkt uns der Anhauch ſeiner Kraft, und erregt in uns den lebhafteſten Drang, das, was er begonnen, mit Eifer und Liebe fort- und immer fortzuſetzen«.

Fünftes Kapitel.

Philologie und Geschichtsschreibung.

1.

Philologie.
Chr. Gottlob Heyne. — Fr. Aug. Wolf.

Als Fr. Aug. Wolf 1807 in dem von ihm und Buttmann herausgegebenen »Museum der Alterthumswissenschaft« eine encyklopädische Gliederung der auf die Erkenntniß des Alterthums bezüglichen Studien versuchte, eröffnete er diesen Versuch mit einem Widmungsschreiben an Goethe, »den Kenner und Darsteller des griechischen Geistes«.

Die denkwürdigsten Sätze dieses Widmungsschreibens lauten: »An wen unter den Deutschen könnte man bei einem Unternehmen solcher Art eher denken als an Den, in dessen Werken und Entwürfen, mitten unter abschreckenden modernen Umgebungen, der griechische Geist sich eine zweite Heimath nahm? Doch nicht, um sich eines begünstigenden Genius unserer Literatur zu versichern, wollten die Unternehmer dieser Zeitschrift ihr erstes Blatt mit Seinem Namen zieren. Dazu hätte es dieses öffentlichen Schmucks nicht bedurft. Sie wollten bei einem so guten Anlaß der bildungsfähigen Jugend des Vaterlandes sagen, mit wie inniger Empfindung Derjenige zu ehren

sei, der ihnen die hin und her geworfene Frage, zu welchem Ziel die Studien des Alterthums führen; schon längst genügender und schöner beantwortet hat als die beste Erörterung je vermöchte. Denn woher ließ solche Erhebung über die engen Kreise und Tummelplätze des gewöhnlichen heutigen Lebens, woher ließen solche Ansichten von Welt und Kunst und Wissenschaft sich gewinnen, als aus dem inneren Heiligthum der alterthümlichen Musenkünste, welches sich endlich einmal wieder in einem natürlich verwandten Gemüthe aufschloß? Ihr Wort und Ansehen, Würdigster unserer Edlen, helfe hinfort uns kräftig wehren, daß nicht durch unheilige Hände dem Vaterlande das Palladium dieser Kenntnisse entrissen werde; wie wir denn gegründete Hoffnung hegen, daran ein unverlierbares Erbgut für die Nachkommen zu bewahren. Wo auch der Grund zu suchen sei, in der Natur unserer Sprache oder in der Verwandtschaft eines unserer Urstämme mit dem hellenischen, oder wo sonst etwa; wir Deutschen nach so manchen Vorbildungen stimmen am willigsten unter den Neueren in die Weisen des griechischen Gesanges und Vortrages; wir am wenigsten treten zurück vor den Befremdlichkeiten, womit jene Heroen Anderen den Zutritt erschweren; wir allein verschmähen immer mehr, die einfache Würde ihrer Werke verschönern, ihre berühmten Unanständigkeiten meistern zu wollen. Wer aber bereits so viel von dem göttlichen Anhauche daheim empfand, dem wird der ernsthafte Gedanke schon leichter, in den ganzen Kultus der begeisternden Götter einzugehen. — — So werde, so bleibe der Deutsche, ohne die Emsigkeit des blos gelehrten Sammlers zu verachten, ohne den bloßen Liebhaber allgemeiner Bildung zurückzuweisen, überall der tiefere Forscher und Ausleger des aus dem Alterthum fließenden Großen und Schönen; und er gebrauche solche Schätze, um unter dem Wechsel wandelbarer öffentlicher Schicksale den Geist seiner Nation zu befruchten, deren Bessere durch das Studium einheimischer

Werke keineswegs unvorbereitet ſind, die höhere Weihe zu empfangen.«

Mit dieſen begeiſterten Worten eines der größten und geiſtvollſten Alterthumskenner iſt hinlänglich ausgeſprochen, warum die Zeit unſerer großen klaſſiſchen Literaturepoche zugleich die Zeit des mächtigſten Aufſchwungs der Alterthumswiſſenſchaft war.

Seit den goldenen Tagen der großen Humaniſten des fünfzehnten und ſechzehnten Jahrhunderts war eine ſo innige und fruchtbare Wechſelwirkung zwiſchen der Alterthumswiſſenſchaft und dem tiefſten Leben der Gegenwart nicht mehr vorhanden geweſen. Je mehr die Sehnſucht und das thätige Hinſtreben nach der vollendeten Bildungsharmonie der Alten, je mehr wiedergeborenes Griechenthum das höchſte ſittliche und künſtleriſche Bildungsideal der Zeit war, um ſo mehr wurde die lebendige und allſeitige Erfaſſung und Erkenntniß des Alterthums, insbeſondere des griechiſchen, eingreifendſte und unverbrüchlichſte Bildungsaufgabe. Und je mehr die Denkart der Beſten, je mehr die Kunſt und Dichtung der Gegenwart ſelbſt von der idealen Hoheit des griechiſchen Geiſtes durchhaucht und getragen war, mit um ſo wärmerer und lebensvollerer Anempfindungsfähigkeit vermochte es die wiſſenſchaftliche Forſchung, ſich in das Wollen und Leiſten der großen Griechenwelt zu verſetzen und, wie Niebuhr ſich trefflich ausdrückt, die Alten ſo zu behandeln als wären ſie nur im Raum entfernte Zeitgenoſſen.

Vornehmlich zwei hervorragende Männer ſind es, welche dieſe neue großartige Entwicklung der Alterthumswiſſenſchaft begründeten; Chriſtian Gottlob Heyne und Friedrich Auguſt Wolf.

Chriſtian Gottlob Heyne war am 25. September 1729 zu Chemnitz geboren. In Leipzig war er der Schüler Erneſti's und Chriſt's geweſen. Nach ſchwer bedrängter Zeit, die er als Bibliothekar Brühl's in Dresden verlebte, war er auf Hemſterhuys' und Ruhnken's Empfehlung der Nachfolger Ges-

ner's in Göttingen geworden. Dort wirkte er von 1763 bis 1812 in beispiellos ausgebreiteter und segensreicher Thätigkeit.

Man ist jetzt gegen Heyne meist ungerecht. In seinem Charakter allerdings war etwas Selbstisches und Herrschsüchtiges; in seinem Verhalten gegen Lessing und Winckelmann war er nicht frei von neidischer Verkleinerung, gegen junge aufstrebende Kräfte ist er nicht ohne Stolz und Mißgunst. Und gewiß ist es richtig, was seit Voß und Wolf immer wieder wiederholt wird, daß er der eigentlich philologischen Technik, der grammatischen Sicherheit, der kritischen Schärfe, der gewinnenden Vorzüge stilistischer Schönheit entbehrte. Heyne war nicht von schöpferischer Genialität, sondern nur von großer geistiger Beweglichkeit; er war nicht von eindringender Tiefe, sondern nur von staunenswerther Breite des Wissens. Aber der hohe Ruhm bleibt ihm unentreißbar, die Schranken des bisherigen blos grammatischen und antiquarischen Wesens durchbrochen, und zuerst die Grundlagen ächter Alterthumswissenschaft gelegt zu haben. Getragen von den mächtigen Anregungen Lessing's und Winckelmann's, Herder's und Wood's setzte Heyne den Nerv und den Kern aller wissenschaftlichen Alterthumsbetrachtung in das künstlerisch Aesthetische; und er war unermüdlich, die volle Tragweite dieses Standpunktes nach allen Seiten hin zu durchmessen. Heyne zuerst unter allen Fachphilologen erweckte und verbreitete wieder den Sinn für die Herrlichkeit der alten Dichtung. Seine in ihrer Art epochemachenden Ausgaben des Tibull, Virgil und Pindar, wie namentlich auch seine oft wiederholten Vorlesungen über Homer und die griechischen Tragiker lehrten wieder, über den todten Buchstaben hinaus auf den Geist und die Eigenthümlichkeiten der einzelnen Dichter mit liebendem Verständniß zu achten, das Dichterische mit dichterischem Auge zu schauen. Und neben die Werke der Dichter stellte Heyne die Werke der bildenden Kunst. Durch ihn zuerst wurde die soeben

von Winckelmann geſchaffene Archäologie der Kunſt ſtändiger akademiſcher Unterrichtszweig. Und Heyne zuerſt erkannte, daß die Mythologie nicht, wie noch immer die allgemeine Annahme war, nur ein von Dichtern willkürlich erfundenes Fabelweſen ſei, ſondern die naturwüchſige und in ſich nothwendige Sprache und Anſchauung der kindlich ſinnenfriſchen Volksphantaſie. Beſonders in der Ausgabe des Apollodor verſuchte er bereits das griechiſche Mythengewebe nach den verſchiedenen griechiſchen Volksſtämmen zu ſondern. Und nicht minder bahnbrechend wurde Heyne auch für die geſchichtliche Behandlung des Alterthums. Unter ſeiner ordnenden Hand wurde das öde und bunte Allerlei der ſogenannten griechiſchen und römiſchen Antiquitäten das Streben nach einer wirklichen Geſchichte der alten Verfaſſungen und Geſetzgebungen, das Streben nach anſchaulicher Erkenntniß des alten Lebens, der alten Sitten und Zuſtände.

Friedrich Jacobs, der Treffliche, iſt die Blüthe und Verklärung der Heyne'ſchen Schule. Und Heyne's Schüler iſt auch Heeren, ſein Schwiegerſohn, deſſen »Ideen über Politik und Verkehr der alten Welt« für immer ihren Werth behalten.

Wolf bildete mit hohem und freiem Sinn weiter, was Heyne begonnen hatte.

Gehörte Heyne mit ſeinem Denken und Empfinden weſentlich noch dem älteren Geſchlecht an, der Zeit Leſſing's und Winckelmann's, ſo war Wolf durchaus der Sohn der neuen Zeit, der geiſtvolle Geſinnungs- und Strebensgenoſſe Goethe's und Schiller's.

Friedrich Auguſt Wolf war am 15. Februar 1759 geboren, zu Hainrode bei Nordhauſen. Er ſtudirte in Göttingen; freilich hat er es ſpäter abgelehnt, ein Schüler Heyne's zu heißen. Seine glänzendſte Zeit war ſeine dreiundzwanzigjährige Wirkſamkeit in Halle, von 1783 bis 1806. Die Aufhebung der Univerſität Halle durch Napoleon führte ihn nach Berlin. An der neu

errichteten Universität zu Berlin nahm Wolf seine Vorlesungen wieder auf. Aber seine innerste Lebenskraft war gebrochen. Er, der so hoch und groß begonnen, verzehrte sich jetzt in krankhafter Reizbarkeit, in mürrischer Unzufriedenheit, in hochmüthigem Mißmuth. In Südfrankreich für seine zerrüttete Gesundheit Genesung suchend, starb er am 28. August 1824 zu Marseille.

Es liegt etwas tief Bedeutsames in der hohen innigen Freundschaft, welche Wolf mit Goethe, in der hohen innigen Achtung und Verehrung, welche Wolf mit Schiller verband. Wie die große Dichtung Goethe's und Schiller's die schöpferische Fortbildung und Vollendung der großen Renaissancekunst ist, so erfüllt und vollendet sich in Wolf zu fest und klar erkanntem Begriff, was der ahnende Antrieb der großen Humanisten des Renaissancezeitalters gewesen war.

Hochherziger und begeisterter als Wolf hatte noch Keiner die Aufgabe und den hohen Beruf ächter und lebendiger Alterthumswissenschaft erfaßt und geschildert. Was jenes herrliche Widmungsschreiben an Goethe so herrlich ausspricht, die unvergängliche Bedeutung alter Art und Kunst für das Festhalten und Erreichen der höchsten Menschheitsziele, das ist der seelenvolle Lebenshauch und der leuchtende Grundgedanke auch jener klassischen »Darstellung der Alterthumswissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Werth«, welche recht eigentlich als das wissenschaftliche Glaubensbekenntniß Wolf's zu betrachten ist. Von 1783 bis 1823 hat Wolf nicht weniger als achtzehnmal die von ihm zuerst geschaffene Vorlesung über Encyklopädie und Methodologie wiederholt.

In innigster Gedankengemeinschaft mit Wilhelm von Humboldt, mit welchem er namentlich in den Jahren 1792 und 1793 in anregendstem Verkehr gelebt hatte und aus dessen »Skizze über die Griechen« er sehr bezeichnende Stellen mittheilt, setzt Wolf das letzte Ziel und, um mit Wolf's eigenen Worten zu

ſprechen, gleichſam das, was die Prieſter von Eleuſis die Epoptie oder Anſchauung des Allerheiligſten benannten, nicht blos, wie es noch von Erneſti und von den großen Holländern geſchehen, in die unvergleichliche Zucht des Geiſtes, die die Erlernung der herrlichſten und logiſch durchgebildetetſten Sprachen bringt, auch nicht blos, wie ſoeben noch Heyne als vorwaltenden Geſichtspunkt geltend gemacht hatte, in die Erkenntniß der alten Schriften und Kunſtwerke, die durch ihre verjüngende Jugendkraft, durch ihre Einfalt und Würde und durch den großen umfaſſenden Sinn, mit welchem ſie, was wahr und edel und ſchön iſt, ausdrücken, für immer die Lehrer und Ermunterer jeder Nachwelt bleiben werden, ſondern vielmehr in die lebendige und anſchauliche »Erkenntniß der alterthümlichen Menſchheit ſelbſt«, die ihm ein unbedingtes Höchſtes aller Geſchichte, der unbedingt vollendetſte Ausdruck reiner und freier, harmoniſch ſchöner Menſchenbildung iſt. »Nur im alten Griechenland findet ſich, was wir anderswo faſt überall vergeblich ſuchen; Völker und Staaten, die in ihrer Natur die meiſten ſolcher Eigenſchaften beſaßen, welche die Grundlage eines zu ächter Menſchlichkeit vollendeten Charakters ausmachen; Völker von ſo allgemeiner Reizbarkeit und Empfänglichkeit, daß nichts von ihnen unverſucht gelaſſen wurde, wozu ſie auf dem natürlichen Wege ihrer Ausbildung irgendeine Anregung fanden, und die dieſen Weg unabhängiger von der Einwirkung der andersgeſinnten Barbaren und weit länger fortſetzten als es in nachfolgenden Zeiten und unter veränderten Umſtänden möglich geweſen wäre; die über den beengten und beengenden Sorgen des Staatsbürgers den Menſchen ſo wenig vergaßen, daß die bürgerlichen Einrichtungen, ſelbſt zum Nachtheil Vieler und unter ſehr allgemeinen Aufopferungen, die freie Entwicklung menſchlicher Kräfte überhaupt bezweckten; die endlich mit einem außerordentlich zarten Gefühl für das Edle und Anmuthige in den Künſten nach und nach einen ſo großen Umfang

und so viel Tiefe in wissenschaftlichen Untersuchungen verbanden, daß sie unter ihren Ueberresten neben dem lebendigen Ausdruck jener seltenen Eigenschaft zugleich die ersten bewunderungswürdigen Muster von idealen Speculationen aufgestellt haben.«

Längst allerdings ist anerkannt und schon von einigen der nächsten Zeitgenossen wurde es ausgesprochen, daß es Wolf nicht gelungen ist, von dieser Begriffsbestimmung aus zur festen Geschlossenheit eines in sich einheitlichen Systems vorzudringen. Wir werden zuletzt mit einer tabellarischen Aufzählung von vierundzwanzig verschiedenen Einzelwissenschaften abgefunden, wo wir folgerichtigen inneren Zusammenhang und frei aus sich selbst gestaltende Gliederung zu erwarten und zu fordern berechtigt sind. Dennoch ist Wolf durch diesen encyklopädischen Aufbau, wenn auch nicht, wie man übertreibend gesagt hat, der Begründer der Alterthumswissenschaft, so doch deren mächtigster Förderer und Umgestalter geworden. Zum ersten Mal erfaßte sich die Alterthumswissenschaft, die sich bis dahin in ihrem Verhältniß zu verwandten anderen Wissenschaften noch niemals bestimmt abgegrenzt hatte, in ihrer wissenschaftlichen Selbständigkeit. Zum ersten Mal wurde der Kreis der Alterthumswissenschaft klar umschrieben. Erst jetzt trat das Sachliche dem Sprachlichen gegenüber in seine vollen Rechte. Vollgewichtiger noch als bei Heyne war die Erforschung des Lebens und der Geschichte des Alterthums nicht mehr blos Hilfsmittel zur Erklärung der alten Schrift- und Bildwerke, sondern eigenste Aufgabe, großer und würdiger Hauptzweck. Alle Welt weiß, was für großartige Anregungen grade für die geschichtliche Behandlung des Alterthums von dieser Auffassung ausgingen.

Wolf seinerseits beschränkte sich in seinen Studien fast ausschließlich auf die alten Schriftwerke. Goethe's ergötzliche Erzählungen melden, wie zweifelnd und ketzerisch er sich gegen eine Hauptseite des griechischen Alterthums, gegen die Erkenntniß der

bildenden Kunſt verhielt. Innerhalb ſeines Gebietes aber war er vollendeter Meiſter. Von Wolf ſelbſt vor Allem gilt, was er in ſeiner geiſtvollen Charakteriſtik Winckelmann's vorzugsweiſe an Winckelmann rühmte, daß er etwas aus den Alten gewonnen, was die Philologen von der Gilde gewöhnlich zuletzt oder gar nicht lernen, weil es ſich nicht aus ihnen, ſondern nur an ihnen lernen läßt, — ihren Geiſt.

Er, der nach Goethe's Ausdruck ſeine köſtlichſten Worte an den Wänden des Hörſaals verhallen ließ, hat verhältnißmäßig wenig geſchrieben.

Aber hätten wir auch Nichts von ihm als ſeine unſterblichen Prolegomena zu Homer, er wäre doch einer der gewaltigſten Bahnbrecher nicht blos in der Geſchichte der Alterthumswiſſenſchaft, ſondern des geſammten tiefſten Geiſteslebens.

Fr. Aug. Wolf's »Prolegomena ad Homerum« erſchienen 1795.

Der tiefgreifende Unterſchied zwiſchen Volksdichtung und Kunſtdichtung, den Herder geiſtreich geahnt, erhob ſich in dieſen ſcharfſinnigen Unterſuchungen über die Entſtehung und Fortpflanzung der Homeriſchen Geſänge zu klarer wiſſenſchaftlicher Einſicht, zur Darlegung einer unumſtößlichen geſchichtlichen Thatſache von unermeßlichſter Tragweite. Die Anſchauungen über Weſen und Entwicklung nicht blos der alten Dichtung, ſondern der Dichtung überhaupt, veränderten und vertieften ſich von Grund aus. Was vom Unterſchied des Homeriſchen Epos vom Kunſtepos galt, das mußte auch von der epiſchen Dichtung der anderen Völker und Zeitalter gelten; was vom Epos galt, das mußte auch von der Lyrik, ja theilweiſe ſelbſt vom Drama gelten. Erſt jetzt war die Wiſſenſchaft der Literaturgeſchichte möglich geworden. Und von der veränderten und vertieften Auffaſſung der Anfänge der Dichtung erſtreckte ſich die veränderte und vertiefte Auffaſſung auf die Erforſchung der alten Mythen- und

Sagenwelt und der in dieser niedergelegten Urgeschichte. Und selbst wo die unmittelbar stoffliche Einwirkung fehlte, da wirkte die hier glänzend vor Augen gestellte schlagende Kraft der strengen kritischen Methode, wie sie in solcher Genialität und Meisterschaft noch niemals ausgeübt worden. Kein Theil der Alterthumskunde, kein Theil der Geschichtswissenschaft, der nicht von hier aus neues Licht und neue Gestalt gewonnen.

Jetzt erwuchs jenes Philologengeschlecht großen Stils, das sich in Niebuhr, Böckh, Welcker, Otfried Müller darstellt, und dem Gottfried Hermann in seiner Weise ebenbürtig zur Seite steht.

Weil man durch Goethe und Schiller wieder im tiefsten Gemüth empfunden, was Poesie sei, vermochte man dem Alterthum wieder congeniales Verständniß entgegenzubringen. Stolz durfte sich die Alterthumswissenschaft fortan eine Reproduction der Antike nennen. Sie hatte die alte hohe Bestimmung der Studia humanitatis wiedererobert.

Großartige neue Aufgaben sind seitdem an die Wissenschaft herangetreten. Die grammatische Seite hat sich zur vergleichenden Sprachwissenschaft erweitert; die geschichtliche Seite wird und muß sich — das sind die zielzeigenden Worte, mit denen einer der größten Schüler und Nachfolger Wolf's, August Böckh, 1850 die Berliner Philologenversammlung eröffnete — auf Grund der immer gewaltiger eindringenden Kenntniß der vorgriechischen morgenländischen Völker allmälich zu einer vergleichenden Kulturgeschichte des gesammten Alterthums erweitern.

Aber es ist nicht zu befürchten, daß die schöne Griechenwelt nicht dennoch nach wie vor der strahlende Kern all' dieser Studien bleibt, der unversiegliche Quell aller ächten heiteren freien Menschenbildung.

2.

Geſchichte.

Schlözer. Johannes Müller. Spittler.

Die Alterthumswiſſenſchaft wurde groß, weil ſie mit dem tiefſten Zeitanliegen auf's innigſte verwachſen war. Der Geſchichtswiſſenſchaft ward nicht die gleiche Gunſt.

Schiller blieb mit ſeinen Meiſterwerken vereinzelt. Geſchichtlicher Sinn und geſchichtliches Verſtändniß iſt nur, wo bewegtes politiſches Leben iſt.

Auguſt Ludwig von Schlözer, am 5. Juli 1735 zu Jagſtfeldt in der Grafſchaft Hohenlohe-Kirchberg geboren, von 1769 bis 1809 einer der gefeiertſten Univerſitätslehrer Göttingens, iſt der Ahnherr der neueren deutſchen Geſchichtsſchreibung.

Ein jahrelanger Aufenthalt in Schweden und Rußland hatte ſeine geſchichtlichen Studien vornehmlich auf nordiſch-ruſſiſche Geſchichte gerichtet, um deren Erforſchung und Bearbeitung er ſich ſowohl durch eigene geſchichtliche Darſtellungen wie namentlich durch die Herausgabe und Ueberſetzung der altruſſiſchen Neſtor'ſchen Chronik die weſentlichſten Verdienſte erworben hat. Und er war dergeſtalt von dem Umfang und Glanz der ruſſiſchen Machtſtellung befangen, daß er ſein ganzes Lebelang nur Auge hatte für große Maſſenbewegungen und für das Uebergewicht roher Kraftentfaltung. Die geiſtige Größe der Griechen mit allen poetiſchen Eigenſchaften ihrer Helden, ſagt Schloſſer ſpottend, verſchwindet aus ſeinen Augen vor der unzählbaren Menge der Mongolen und Tartaren, und Miltiades wird ihm zum Dorfſchulzen, verglichen mit den rohen Hordenführern und mit einem Attila und Tamerlan, die an der Spitze von Hundert-

tauſenden fechten. Wir haben daher zu Schlözer kein inneres Verhältniß mehr, zumal auch ſein Vortrag ganz unſäglich formlos und nachläßig iſt. Dennoch iſt unleugbar, daß ſeine »Vorſtellung der Univerſalhiſtorie« (1772 und 1773), die in der dritten, ſehr veränderten Auflage von 1785 den Titel »Weltgeſchichte nach ihren Hauptabtheilungen« annahm, in die Methode der geſchichtlichen Behandlung, wie ſie bis dahin in Deutſchland üblich geweſen, den bedeutendſten Umſchwung brachte. Voltaire und Gibbon, beſonders aber Robertſon war ſein Führer und Vorbild. Die Geſchichte, die nach Schlözer's eigenem Ausdruck in Deutſchland weiland nichts als ein Gemengſel von einigen hiſtoriſchen Datis war, die der Theolog zum Verſtändniß der Bibel, und der Philolog zur Erklärung der alten griechiſchen und römiſchen Schriftſteller, und, wie wir hinzuſetzen können, der Juriſt zur Ergründung der Rechtsalterthümer und der Reichsgeſchichte nöthig hatte, erhob ſich fortan auch in Deutſchland zu dem Rang einer feſt und einheitlich auf ſich ſelbſt geſtellten Wiſſenſchaft und wurde das ſcharf betonte Streben nach pragmatiſcher Einſicht in den inneren Zuſammenhang und die geheime Verkettung des thatſächlichen Verlaufs der menſchlichen Dinge. In dem leidenſchaftlichen Streit, der zwiſchen Herder und Schlözer über Weſen und Behandlung der Geſchichte geführt wurde, war Herder durch Weite und Freiheit des Blicks unſtreitig der Ueberlegene; aber das Ziel, die Erhebung der Geſchichte aus ödem Kleinkram zur Geſchichte der bald fortſchreitenden bald entartenden Menſchheit, war in Beiden daſſelbe.

Und unvergeßlich iſt der mächtige Einfluß Schlözer's auf die Beſſerung der herrſchenden Zuſtände, auf die Erweckung des politiſchen Sinns. Der große Gelehrte hatte zugleich die ſchlagfertige Rührigkeit eines Journaliſten. Mehr noch als die Flugſchriften Friedrich Karl von Moſer's waren Schlözer's Briefwechſel (1777 bis 1780) und Schlözer's Staatsanzeigen (1783

bis 1793) der Schrecken aller ſchleichenden Kabinetspolitik und Beamtenwillkür. Hand in Hand mit den journaliſtiſchen Fehden gingen ſeine ſogenannten Zeitungscollegien und ſeine Vorleſungen über Politik, in denen er die Dinge, die er in ſeine Zeitſchriften nicht aufzunehmen wagte, vor einem zahlreichen Zuhörerkreiſe auf den Katheder brachte. Seine Wirkung war um ſo gewaltiger, je unangreifbarer ſein Charakter war. Und wenn Schlözer gleichwohl ſich als der unerbittliche Widerſacher der nordamerikaniſchen und der franzöſiſchen Revolution zeigte, ſo war der Grund dieſes Widerſtandes nicht ſowohl, wie man vielfach gemeint hat, die feige Rückſicht auf das Verhältniß Göttingens zu England, als vielmehr der Haß gegen jede Gewaltthätigkeit und Rechtsverletzung, gleichviel von welcher Seite ſie komme, und die leider durch den Ausgang der franzöſiſchen Revolution nur allzu gerechtfertigte Furcht vor der vorauszuſehenden Reaction.

Schlözer's Schüler, aber an Breite des Ruhms ihn bald überragend, war Johannes Müller, geboren am 3. Januar 1752 zu Schaffhauſen.

Ein reiches Talent, von der Natur zu allem Hohen und Großen angelegt, aber ohne feſten ſittlichen Halt; in ungezähmtem Ehrgeiz nach einflußvoller politiſcher Stellung ringend, und in dieſem Streben nach Ehren ſeine Ehre untergrabend. Erſt entſchiedener Gegner Oeſtreichs, dann in öſtreichiſchen Dienſten; erſt Vorkämpfer für die Begründung eines unter Preußens Führung ſtehenden deutſchen Fürſtenbundes, dann Anhänger und Vertheidiger des Rheinbundes. In Berlin, wohin er von Wien aus als Sekretär der Akademie und als Hiſtoriograph des königlichen Hauſes berufen war, eine Stütze der deutſchen Sache; kurz darauf der Bewunderer und Günſtling Napoleon's. Es war eine eigenthümlich tragiſche Nemeſis, daß, als er endlich durch die Gunſt Napoleon's die oberſte Leitung des öffentlichen

Unterrichtsweſens im neu errichteten Königreich Weſtfalen gewonnen hatte, er hingerafft wurde vom Gram über die Brutalitäten, die er vom König Jerome erleiden mußte. Er ſtarb zu Kaſſel am 29. Mai 1809.

Müller's Ruhm ſtützt ſich hauptſächlich auf ſeine Schweizergeſchichte, deren erſter Band 1780 und umgearbeitet 1786 erſchien, und die von ihm bis zum Eintritt des Reformationszeitalters fortgeführt wurde. Die Zeitgenoſſen hatten für dieſes Werk nur den Ausdruck höchſter Bewunderung; Johannes Müller galt ihnen als unbedingt erſter Geſchichtsſchreiber. Der Stoff ſchlug ein in die Vorliebe für das einfach patriarchaliſche Weſen, die ſich ſeit Rouſſeau in alle Gemüther geſenkt hatte, und in das hochwallende, aber in ſich unklare Freiheitspathos, von welchem auch Goethe's Götz, Schiller's Räuber und die gleichzeitigen Ritterſtücke getragen ſind. Das deutſche Mittelalter, das ſo lang verkannte, erſchloß ſich hier wieder in ungeahnter Lebensfülle. Und es war zum erſten Mal, daß ſich hier in deutſcher Sprache, vor Schiller und neben Schiller, die Geſchichtsſchreibung bewußt wieder als Kunſt erfaßte und bis zu einem gewiſſen Grade ſogar zu hinreißender Meiſterſchaft erhob. Charakterſchilderungen wie die Schilderungen Erlach's, Rudolf Bruns', Hanns Waldmann's, ſind von tiefem pſychologiſchem Feinſinn und von großer dramatiſcher Kraft; viele ſeiner Schlachtengemälde ſind an Anſchaulichkeit und Lebendigkeit unübertroffen. Jetzt aber iſt der einſt ſo glänzende Ruhm Müller's faſt gänzlich verblaßt. Wir wiſſen jetzt, daß das Quellenſtudium Müller's, ſo prahleriſch er ſich deſſen rühmte, nur ein ſehr unzulängliches war, und daß er die unerläßliche Aufgabe, die Quellen ſelbſt wieder einer Kritik zu unterwerfen, nicht einmal ahnte. Die anſpruchsvolle Nachahmung der Taciteiſchen Schreibweiſe, von Müller zwar geleugnet, aber thatſächlich unleugbar, erſcheint uns geſpreizt und gekünſtelt.

Weit weniger geräuſchvoll, aber viel tiefer und nachhaltiger war die Wirkſamkeit Spittler's.

Ludwig Timotheus Spittler war am 10. November 1752 zu Stuttgart geboren. Im Tübinger Stift hatte er Theologie ſtudirt, und gelehrte und geiſtvolle kirchengeſchichtliche Abhandlungen waren die erſten Früchte ſeiner ſchriftſtelleriſchen Thätigkeit geweſen. Im Jahr 1779 als Profeſſor der Kirchengeſchichte nach Göttingen berufen, veröffentlichte er 1782 ſeinen »Grundriß der Geſchichte der chriſtlichen Kirche«. Es war ein epochemachendes Werk; von unangreifbarer Gründlichkeit der Quellenforſchung, aber kurz und überſichtlich und durch die lebensvolle Zeichnung der eingreifenden Ereigniſſe und Perſönlichkeiten allen Bildungskreiſen gleich zugänglich und anziehend. Die Grundanſchauung war der Freiſinn und die ächt menſchliche Milde Leſſing's und Herder's; fern von allem confeſſionellem Hader, in deſſen Feſthaltung und Verſchärfung die Kirchengeſchichte bisher ihre hauptſächlichſte Beſtimmung geſehen hatte. Trefflich ſagt Heeren in ſeiner trefflichen Schrift über Spittler (1812. S. 13), Spittler zum erſten Mal habe die Kirchengeſchichte nicht als Theolog, ſondern rein als Hiſtoriker behandelt. Seit dem Frühjahr 1782 aber wendete ſich Spittler ausſchließlich der politiſchen Geſchichte zu. Raſch folgten ſich die »Geſchichte Würtembergs unter der Regierung der Grafen und Herzoge« (1783) und die »Geſchichte des Fürſtenthums Hannover bis zum Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts« (1786); in den Jahren 1793 und 1794 folgte in zwei Theilen der »Abriß der Geſchichte der europäiſchen Staaten«. Und auch dieſe Geſchichtswerke ſind in der Geſchichte der deutſchen Geſchichtsſchreibung ein nicht minder wichtiger Einſchnitt als Spittler's Kirchengeſchichte. Mehr als irgendeiner ſeiner deutſchen Vorgänger machte Spittler, aufgewachſen unter den ſchweren Bedrückungen und Verfaſſungskämpfen, welche unter Herzog Karl die Bevölkerung

Würtembergs aufs tiefste erregt hatten, die Geschichte, die bis dahin wenig mehr als Kriegs- und Regentengeschichte gewesen, zu einer Geschichte der Verfassungen und staatlichen Einrichtungen, ihrer Entstehung, Fortbildung, Entartung, Wiederherstellung.

Zuletzt bearbeitete Spittler auch die theoretische Staatslehre. Diese »Vorlesungen über Politik« wurden 1828 von Karl Wächter herausgegeben, und fanden selbst in dieser späten Zeit bei gewiegten Staatsmännern die verdienteste Anerkennung.

Namentlich auch als akademischer Lehrer war Spittler von weitwirkendem Einfluß. Sein Vortrag war, besonders in den letzten Jahren, überaus glänzend, und doch immer gediegen. Zahlreiche Schüler ersten Ranges haben von ihm ihre erste Anregung empfangen; Hugo, Heeren, Savigny, Schlosser.

Im März 1797 vertauschte Spittler den Katheder mit dem Würtembergischen Ministerportefeuille. Nicht zu seinem Glück. Fürstliche Willkür und Herrschsucht hemmte und vereitelte seine besten Pläne. Er verzehrte sich in Gram und Unmuth. Er starb am 14. März 1810.

Wenn selbst Spittler der Gefahr des Veraltens nicht entgangen ist, so ist dies keine Schmälerung seiner hervorragenden Bedeutung, sondern nur der schlagende Beweis, wie mächtig inzwischen die deutsche Geschichtswissenschaft fortschritt.

Der Hebel dieses Fortschritts war, daß unter dem Schimpf und dem Elend der Napoleonischen Weltherrschaft Deutschland endlich aus seinem politischen Schlummer erwachte. Mit der Erstarkung des politischen Sinns erstarkte auch der geschichtliche.

Barthold Niebuhr trat auf.

Er war handelnder Staatsmann, der an Stein's Seite alle Freuden und Drangsale, alle Hoffnungen und Schwierigkeiten der Wiedergeburt Preußens werkthätig theilnehmend durch-

lebte und durchkämpfte. Und zugleich war er ein strenger Philolog aus der Schule Wolf's.

Indem er seine Erfahrungen in Gesetzgebung und Verwaltung und Wolf's kritische Methode auf die Betrachtung der römischen Urgeschichte übertrug, wurde er der epochemachende Begründer einer ganz neuen Art geschichtlicher Einsicht und Forschung.

Sechstes Kapitel.

Georg Forster.

Die Zeitgenossen bewunderten Georg Forster als einen klassischen Schriftsteller von seltener Wissensfülle und Formvollendung. Wir, die wir inzwischen seine damals noch unbekannten Briefe kennen gelernt haben, bewundern und lieben in ihm zugleich einen der edelsten und reinsten Menschen, und wir schenken ihm eine um so tiefere Theilnahme, je erschütternder die furchtbare Tragik ist, die über seine letzten Lebensjahre hereinbrach.

Ganz ungewöhnliche Jugenderfahrungen hatten Georg Forster schon früh zu einem hervorragenden Naturforscher, zu einem ganz unvergleichlichen Kenner der Länder- und Völkerkunde gemacht.

Er war am 26. November 1754 zu Nassenhuben bei Danzig geboren. Als elfjähriger Knabe bereits begleitete er seinen Vater auf einer im Auftrag der russischen Regierung unternommenen wissenschaftlichen Reise über St. Petersburg an die Ufer der Wolga bis Saratow. Kurz darauf siedelte sein Vater, Johann Reinhold Forster, dessen leidenschaftlich unruhigem Wesen und dessen scharf ausgeprägtem Zug zur Botanik die stille Dorfpfarre zu eng war, mit seiner gesammten Familie nach England über, wo er in Warrington in der Nähe von Manchester eine Stellung als Lehrer der Naturgeschichte fand. Dort

gelang es ihm, einen Ruf zur Betheiligung an der zweiten großen Entdeckungsreiſe Cooks zu erhalten. Georg Forſter, der kaum Siebzehnjährige, durfte ſich anſchließen. Statt der hergebrachten akademiſchen Studienjahre die harte, aber ſinnenfriſche Schule einer dreijährigen Weltumſegelung.

Am 13. Juli 1772 begann die kühne Fahrt. Von Plymouth nach dem Vorgebirge der guten Hoffnung. Von dort nach Neuſeeland, über den Polarkreis, dann hinab in den ſüdlichen Theil des indiſchen Meeres bis zum 48. Grad ſüdlicher Breite. Sodann zu den Geſellſchaftsinſeln mit längerem Aufenthalt in dem herrlichen O-Taheiti. Ueber Londons Antipoden hinaus in langen und gefahrvollen Umwegen wiederum nach dem Südpol, bis endlich am 30. Januar 1774 ein Eisfeld von unabſehlicher Größe dem ſchreckenvollen Wagniß in der Breite von 71 Graden 10 Minuten das Ziel ſteckte. Zurück über die Marqueſasinſeln und Otaheiti nach jener Inſelgruppe, welcher Cook den Namen der Freundſchaftlichen Inſeln gab. Darauf die großartige Entdeckung der Neuen Hebriden und Neu-Caledoniens. Dann über die ganze Breite des Südmeeres an die Küſten des Feuerlandes in Amerika. Umſchiffung des Cap Horn, erneute Entdeckung von Georgien. Von hier aus wiederum der Verſuch, ſich dem Südpol zu nähern; doch hemmten diesmal die Eisfelder bereits im ſechzigſten Grade den Lauf. Entdeckung des Sandwichslands. Ueber das Cap der guten Hoffnung, über St. Helena und die Azoren zurück nach England. Am 30. Juni 1775 landeten die Reiſenden in Spithead. Sie hatten im Zeitraum von drei Jahren eine größere Anzahl von Meilen zurückgelegt als je ein anderes Schiff vor ihnen; ihre Curslinien umfaßten mehr als dreimal den Umkreis der Erdkugel.

Mißhelligkeiten mit der engliſchen Regierung verhinderten Reinhold Forſter, den Vater, die in Ausſicht genommene Reiſebeſchreibung auszuarbeiten und zu veröffentlichen. Da trat Georg

Forſter, der Sohn, an ſeine Stelle. Georg Forſter's Reiſebeſchreibung erſchien zuerſt engliſch 1777, dann deutſch 1779, unter dem Titel: »Johann Reinhold Forſter's und Georg Forſter's Reiſe um die Welt in den Jahren 1772—1775.«

Das Werk des zweiundzwanzigjährigen Jünglings war ein unvergängliches Meiſterwerk.

Ueber die große wiſſenſchaftliche Ausbeute, welche die Reiſe für die Naturgeſchichte und insbeſondere für die Pflanzenkunde gebracht hatte, berichtet Forſter nur inſoweit, als es die Rückſicht auf die allgemeinen Bildungskreiſe, für welche ſeine Reiſebeſchreibung beſtimmt war, geſtattete; dieſe Seite blieb einer beſonderen fachwiſſenſchaftlichen Schrift vorbehalten, die er in Gemeinſchaft mit ſeinem Vater herausgab. Sein ſinnendes Auge ruht ganz und gar auf den Wundern der neuentdeckten Landſchaft und Menſchenwelt. Aber dieſe Schilderungen ſind ſo greifbar anſchaulich und individualiſirend wahr und doch ſo ächt und tief dichteriſch, ſind ſo feſt und treu gegenſtändlich und doch ſo warm und phantaſievoll, ſind ſo durchaus nur im ſtrengſten Dienſt der Wiſſenſchaft die verſchiedenartige Abſtammung der einzelnen Völkerſchaften und den Einfluß der klimatiſchen Verhältniſſe und der Nahrungsſtoffe auf die Eigenthümlichkeiten des Naturells und der Sitte verfolgend und doch von ſo entzückender Formen- und Farbenfülle, daß man gar nicht genug ſtaunen kann über dieſes wunderbare Zuſammen von Forſcherernſt und Künſtlerkraft. Ein Meiſterwerk feinſter und urkundlichſter Menſchenbeobachtung, die zu den Phantaſtereien Rouſſeau's vom Naturzuſtand und zu den aus dieſen Phantaſtereien hervorgegangenen Schilderungen Bernadin de St. Pierres im ſchärfſten Gegenſatz ſteht; und zugleich ein Meiſterwerk unnachahmlichſter Poeſie.

O-Taheiti iſt vor Allem der Zaubername, der ſich ſeitdem in jedes fühlenden Menſchen Phantaſie feſtſetzte. Will Jean Paul das Süßeſte irdiſcher Glückſeligkeit nennen, ſo ruft er uns

O-Taheiti ins Gedächtniß. Und O-Taheiti mit ſeiner anmuthigen Sitteneinfalt und den Wundern der Landſchaft und Pflanzenwelt war dem beglückten Reiſenden ſelbſt der Winkel der Erde, der ihm in treuer Erinnerung vor allen anderen lächelnd winkte. Aber wer denkt nicht zugleich an ſeine herrliche Schilderung der zu den neuen Hebriden gehörigen Inſel Tanna? Und wer denkt nicht zugleich an ſolche Stellen, in denen Forſter mit gleich ergreifender Plaſtik die erſchütternde Nachtſeite der Wildheit bildungsloſer Menſchennatur lebendig vor Augen ſtellt?

»Forſter's Reiſebeſchreibung«, ſagt Moleſchott in ſeinem Buch über Forſter, »iſt ein epiſches Gedicht und, wie ein ächtes Dichtwerk, liebenswürdig und menſchlich in jeder Zeile. Man weiß nicht, ob von der Schönheit die Einfalt oder von der Klarheit die Wärme übertroffen wird; man weiß nicht, iſt ihm der Menſch und ſeine Bildung und ſein Glück näher, oder die ſchöne Flur vom heiteren Himmel überwölbt. In ſeinen Erzählungen iſt jedes Wort ein Pinſelſtrich, feſt und rein geſtaltend, ſo daß man zu ſehen glaubt, wo man anfangs nur hörte. Und mehr noch als die allſeitige Unbefangenheit ſeines Beobachtungsgeiſtes, mehr noch als das ſchöpferiſche Gedankenleben und die geſtaltende Kraft, die ſeinen wiſſenſchaftlichen Leiſtungen ihr künſtleriſches Gepräge verleihen, erquickt uns in jenem unübertroffenen Reiſebericht die vollendete Menſchlichkeit, die ſein vorzüglichſtes Augenmerk auf Menſchen und Sitten richtete, die ihn mit weiſem Verſtändniß den Kern des Menſchen unter Federn und Tätowirungen erfaſſen und in jeder Geſtalt und unter jeglicher Schminke das Recht der Vernunft aufſuchen und anerkennen ließ.«

In einem Aufſatz aus ſeiner ſpäteren Zeit »Die Kunſt und das Zeitalter« (Werke. 1843. Bd. 5, S. 240) enthüllt uns Forſter ſelbſt das Geheimniß ſeiner unnachahmlichen Darſtellungs-

kunſt: »Schön iſt der Lenz des Lebens, wenn die Empfindung uns beglückt und die freie Phantaſie in roſigen Träumen ſchwärmt. Uns ſelbſt vergeſſend im Anſchauen des gefühlerweckenden Gegenſtandes faſſen wir ſeine ganze Fülle und werden eins mit ihm. Nicht blos die Liebe ſpricht: gebt Alles hin, um Alles zu gewinnen. Bei jeder Art des Genuſſes iſt dieſe unbefangene Hingebung der Kaufpreis des vollkommenen Beſitzes. Aber auch nur was ſo innig empfangen, uns ſelbſt ſo innig angeeignet ward, kann wieder ebenſo vollkommen von uns ausſtrömen und als neue Schöpfung hervorgehen. Dieſen Urſprung erkennt man in den Werken, die ächtes Genie gebar; ſie ſind die Kinder eines edlen großen umfaſſenden Sinnes und einer Bildungskraft von unaufhaltſamer Energie.«

Von dieſen klaſſiſchen Reiſeſchilderungen gilt in vollſter Wahrheit das Wort, das ſchon Friedrich Schlegel in ſeiner liebevollen Charakteriſtik Georg Forſter's ausſprach, daß Georg Forſter das Denken der Menſchen nicht blos bereichert, ſondern auch erweitert hat. Alexander von Humboldt nennt noch im Kosmos (Bd. 2, S. 72) dankbaren Herzens Georg Forſter ſeinen Lehrer. Durch Forſter, ſetzt er hinzu, begann eine neue Aera wiſſenſchaftlicher Reiſen, deren Zweck vergleichende Völker- und Länderkunde iſt.

Gegen Ende des Jahres 1778 kam Georg Forſter nach Deutſchland; er ſtand im Alter von vierundzwanzig Jahren. Er ſuchte eine Anſtellung für ſeinen bedrängten Vater, der in London im Schuldthurm ſaß. Dieſer nächſte Zweck gelang nicht; erſt zwei Jahre ſpäter erhielt der Vater die Profeſſur der Botanik in Halle. Georg Forſter ſelbſt aber fand ein Unterkommen am Carolinum in Kaſſel als Lehrer der Naturgeſchichte.

Fünf Jahre blieb Forſter in Kaſſel. Es war eine wichtige Zeit für ihn. Die ungewöhnliche Art, in welcher er ſeine Jugend verlebt hatte, hatte ihn in vielen Dingen zwar weit über ſein

Alter hinaus gereift, in Allem aber, was ſich auf Grund und Ziel des inneren Lebens bezog, war er noch durchaus unfertig, ohne Feſtigkeit, allen zufälligen äußeren Einwirkungen preisgegeben. Nun wurde er ergriffen von der ganzen Herrlichkeit und Schwere der deutſchen Bildungskämpfe. Goethe's mächtige Dichtung entzückte ihn; im benachbarten Göttingen ſah er das raſtloſe Treiben und Drängen der deutſchen Wiſſenſchaft. Am tiefſten aber gährten und ſtürmten in ihm die religiöſen Anliegen, die ihm ſogleich bei ſeinem erſten Eintritt in Deutſchland durch die Bekanntſchaft und Freundſchaft mit Jacobi nahegetreten waren und die jetzt um ſo dringender befriedigende Löſung verlangten, je plötzlicher ſein Uebergang von dem friſchen Anſchauen der Außenwelt zu grübleriſcher Innerlichkeit geweſen. Alle Wirren und Fährlichkeiten der deutſchen Sturm- und Drangperiode, von denen er auf den Wogen und Inſeln der Südſee nichts gewußt und geahnt hatte, kamen jetzt über ihn. Er vermochte es nicht, wie er (Bd. 7, S. 164) im Sommer 1782 an ſeine Schweſter ſchreibt, ſein eigenlauniges Herz im Zaum zu halten. Ja, er und ſein Freund Sömmering, der berühmte Anatom, ſein Alters- und Amtsgenoſſe, ließen ſich ſogar von den Netzen des Roſenkreuzerbundes umſtricken, der eben damals in Deutſchland ſein unheimlich geſchäftiges Weſen trieb. Es liegt noch immer ein Schleier über Urſprung und Abſicht der Roſenkreuzer; gewiß iſt, daß ſelbſt ſo geſunde und helle Köpfe wie Forſter und Sömmering unter dieſen Einwirkungen (vergl. Sömmering's Leben von R. Wagner. 1844. Bd. 2, S. 40) nicht nur an die alchymiſtiſche Goldmacherkunſt, ſondern auch an die Möglichkeit eines unmittelbaren Verkehrs mit den Todten, ja mit Gott ſelbſt glaubten und dieſen Verkehr durch inbrünſtige Gebetsverzückung zu verwirklichen ſtrebten. Doch hielten dieſe Irrungen nicht lange Stand. Forſter ſowohl wie Sömmering erlöſten ſich zu jener reinen und freien Menſchen-

bildung, die der innerste Lebensnerv des klassischen Zeitalters der deutschen Literatur ist.

Besonders in seinen Briefen enthüllt Forster seine geheimste Anschauungsweise. Am 9. März 1784 schreibt er (Bd. 7, S. 266) an Jacobi's Schwester Helene: »In meinem Denken ist noch ganz kürzlich eine Revolution vorgegangen, die sehr zu meiner Zufriedenheit beitragen wird; ich habe eine gute Portion Schwärmerei fahren lassen, und danke Gott, daß diese Entladung noch vor meinem zurückgelegten dreißigsten Jahr geschah. Ich kann Ihnen nicht beschreiben, um wie vieles ich mich dadurch in meinen gesellschaftlichen und bürgerlichen Pflichten gestärkt fühle; nun hoffe ich erst, in Grundsätzen ein Mann und in ihrer Befolgung ein Mensch zu werden.« An Jacobi selbst aber schreibt Forster (ebend. S. 290) am 7. December desselben Jahres mit Anspielung auf das bekannte Gleichniß in Lessing's Nathan noch weit entschiedener: »Die Schuppen sind mir von den Augen gefallen. Wie wünschte ich, mein Bester, nun einmal mit meiner reiferen Ueberlegung und Erfahrung vor Ihren Richterstuhl treten zu dürfen und zu erfahren, nicht welcher Ring der ächte oder ob ein ächter überhaupt vorhanden ist, sondern ob es nicht Finger geben kann, auf welche der Ring, welcher es auch sei, gar nicht paßt und ob der Finger darum nicht auch ein guter brauchbarer Finger sein könne.« Unerschrockener und selbstbewußter als je hatte sich wieder Forster's ursprüngliches Wesen, sein fester heller Thatsachensinn, erhoben. Mit den theosophischen Träumereien hatte er auch alle Träumereien der Metaphysik verworfen. Es giebt für ihn kein anderes Wissen als das rein erfahrungsmäßige; denn es erscheint ihm ganz unmöglich (vergl. Bd. 7, S. 334), in den über die sinnliche Erfahrung hinausliegenden Dingen über das bloße Wähnen hinauszukommen, so lange wir sind, was wir sind, d. h. Wesen, die nur Eindrücke erleiden und nur Wissen haben von den an-

ziehenden und abſtoßenden Kräften der Natur. Seeing is believing. Und es giebt für ihn kein anderes Menſchheitsideal als das hohe Bewußtſein der Reinigkeit in Gedanken und That, das freudige und friſch eingreifende Theilnehmen an Allem, was das menſchliche Geſchlecht angeht (Bd. 7, S. 320. 360), das unabläſſige Mitrathen und Mitthaten an dem unabläſſig vorſchreitenden Kampf der Menſchen nach Vervollkommnung in Erkenntniß, Glück und Freiheit.

Dies ſind die Ueberzeugungen und Grundſätze, nach denen Forſter fortan ſein ganzes Leben hindurch unerſchütterlich gewirkt und gehandelt hat.

Um ein beſſeres Auskommen zu gewinnen und um ſich von den drückenden Verbindungen mit den Roſenkreuzern zu befreien, war Georg Forſter im Sommer 1784 einem Ruf an die Univerſität zu Wilna gefolgt. Es wäre in dieſer geiſtesöden unwirthſamen Wildniß für ihn ein unerträgliches Daſein geweſen, wären ihm nicht die letzten beiden Jahre dieſes Aufenthalts verſchönt worden durch das erſte Glück ſeiner Ehe mit Thereſe Heyne, der älteſten Tochter des berühmten Göttinger Alterthumsforſchers.

In den letzten Tagen des Auguſt 1787 verließ er Wilna. Die alte Reiſeluſt erwachte wieder. Es hatten ſich ihm lockende Ausſichten gezeigt, vereint mit ſeinem Freund Sömmering auf Koſten und im Auftrag der ruſſiſchen Regierung eine neue Weltfahrt nach den Inſeln der Südſee, nach Kalifornien, Japan und China zu machen. Doch zerſchlugen ſich dieſe Ausſichten wegen des Ausbruchs des türkiſch-ruſſiſchen Krieges. Und ebenſo zerſchlugen ſich Unterhandlungen mit Spanien über eine Reiſe nach den Philippinen.

Seit dem Herbſt 1788 hatte Forſter eine Anſtellung als Bibliothekar in Mainz gefunden. Die erſten Jahre in Mainz waren Forſter's glücklichſte Zeit. Forſter's einfache, aber gaſt-

liche Häuslichkeit war der Mittelpunkt ſeiner gebildeter Geſelligkeit, an welcher Sömmering, Johannes von Müller, Heinſe und Huber belebend und fördernd theilnahmen.

Forſter ſeufzte in all' dieſer Zeit unter der Laſt mühſeliger Ueberſetzerarbeiten, welche ihm die bitterſte Nahrungsſorge unerbittlich auferlegte. Aber ſeine wiſſenſchaftliche Friſche blieb ungebeugt. Aus den Kaſſeler und Wilnaer und aus den erſten Mainzer Jahren ſtammen die Abhandlungen über O-Taheiti, über den Brotbaum, über Cook, über Amerika, über Neuholland, über die Menſchenracen, über das Ganze der Natur, über die Leckereien; Abhandlungen, die zwar an Tiefe und Weite der Wirkung hinter Forſter's Reiſebeſchreibung aus der Südſee zurückſtehen, aber an Freiheit und Klarheit der Anſchauung, an wiſſenſchaftlicher Durchbildung und an vollendeter Meiſterſchaft der Darſtellung dieſelbe überragen.

Humboldt hat nicht vergeſſen, im Kosmos auch dieſen kleineren naturwiſſenſchaftlichen Schriften Forſter's ein gebührendes Denkmal zu ſetzen. Die neuere Naturwiſſenſchaft ſieht auf Grund derſelben in Forſter einen ihrer genialſten Bahnbrecher.

Namentlich ſeine Streifereien in das phyſiologiſche Gebiet ſind von großer Bedeutung. Forſter iſt der vor jeder auch noch ſo weitgehenden Folgerung unerſchrockene Bekenner der Lehre von der unbedingten und unauflöslichen Einheit von Geiſt und Stoffwelt. So ſcherzhaft und beſcheiden ſich Forſter einmal in einem ſeiner Briefe über ſeinen kleinen Aufſatz über die Leckereien äußert, dieſer Aufſatz behandelt in ſpielend anmuthiger Form, aber mit ſcharf eindringender Gründlichkeit den unwiderleglich nachweisbaren Zuſammenhang der Geſittung der Menſchen mit ihrer Nahrungsweiſe. »Die dümmſten Völker nähren ſich auf die allereinfachſte Art; die Lebensart der klügſten iſt am meiſten zuſammengeſetzt. Die armen Feuerländer, die ſich ſelten einmal ſatt eſſen mögen, ließen die Reiſenden

im Zweifel, ob ſie die wenigen Vorſtellungen, deren ſie fähig ſchienen, zur Vernunft oder zum Inſtinct rechnen ſollten. Wo giebt es rohere Menſchen als die blos fleiſchfreſſenden Hirtenvölker im öſtlichen Aſien; wo ſchwächere als die Indier, die größtentheils nur von Reis leben? Wie entſchieden iſt hingegen der Fall ſo manches handfeſten und verſtändigen europäiſchen Bauers, der bei einer gemiſchten Diät, ſo oft er ſich gütlich thut, die beiden Indien in Contribution ſetzt, um zu ſeinem Hirſebrei Zucker und Zimmt zu genießen!«

Eben jetzt iſt die Wiſſenſchaft eifrig bemüht, den Grundriß dieſer Lehre mit erweiterten Mitteln auszubauen.

Um ſo überraſchender iſt es, daß Forſter, wie viele Stellen ſeiner Briefe bezeugen, allmälich die Luſt an den naturwiſſenſchaftlichen Dingen verlor und ſich zuletzt denſelben faſt ganz entzog.

Zunächſt wirkte ein äußerer Grund. Was Forſter's innerſte Neigung und Beſtimmung war, naturforſchender Reiſender zu ſein, das war ihm durch die Ungunſt der Umſtände verſagt. Mußte er doch ſogar auf die Ausführung ſeiner lang vorbereiteten »Allgemeinen Geſchichte der Inſeln im Südmeer« verzichten, obgleich er zu derſelben bereits die koſtſpieligſten Zeichnungen von den vorzüglichſten engliſchen Künſtlern in Händen hatte! Zu ſo gewagtem Unternehmen fand ſich kein Verleger und keine unterſtützende Akademie.

Ganz beſonders aber wirkten auf dieſen Stimmungswechſel die äußeren Ereigniſſe. Die franzöſiſche Revolution war ausgebrochen. Der angeborene hoheitsvolle Zug Forſter's nach dem ächt und tief Menſchlichen, der der innerſte Kern ſeines Weſens war, das rückhaltslos begeiſterte Streben, nach Kräften mitzuwirken an der Verwirklichung der höchſten Menſchheitsideale, das ihn von jeher weit hinausgehoben hatte über alle Enge und Ausſchließlichkeit zunftmäßiger Fachgelehrſamkeit, flammte jetzt in

ihm um so heller und mächtiger auf, je mehr ihm die Zeichen der Zeit darauf zu deuten schienen, daß endlich der Tag der möglichsten Annäherung an die höchsten Menschheitsziele gekommen sei. Es ist höchst bedeutsam, wie durchaus innerlich, wie durchaus philosophisch die ersten Aeußerungen Forster's über das Wesen der französischen Revolution lauten. Am 30. Juli 1789 schreibt er (Bd. 8, S. 85) an Heyne: »Schön ist es zu sehen, was die Philosophie in den Köpfen gereift und dann im Staat zu Stande gebracht hat, ohne daß man ein Beispiel hätte, daß je eine so gänzliche Veränderung so wenig Blut und Verwüstung gekostet hätte.« Und in einem Briefe vom 8. December desselben Jahres an Jacobi sagt er (ebend. S. 103): »Frankreich ist allerdings sehr merkwürdig für den Beobachter. Es ist ein interessanter Anblick, nicht, daß es kämpft, sondern wie es kämpft. Dieser Strauß des Despotismus mit der Demokratie ist noch keinem vorigen ähnlich. Die Minen und Contreminen sind von eigener Gattung und haben das Gepräge des Jahrhunderts der ausgebildeten Vernunft.«

Die Natur und die Naturvölker verloren für ihn an Wichtigkeit angesichts dieses gewaltigen Ringens und Kämpfens.

Es ist die zweite Epoche Forster's. Sein ganzes Wesen ist jetzt bewegt und erfüllt von den zwei großen treibenden Mächten der Zeit, von den großen Bewegungen der Literatur und Kunst, und von den großen Bewegungen der französischen Umwälzung. Er ist der klare und edle, schwungvoll begeisterte, freiheitsmuthige Vorkämpfer für die höchsten Bildungsgüter.

Viele kleine Abhandlungen, vor Allem der geistvolle, wenn auch etwas überschwengliche Aufsatz: »Die Kunst und das Zeitalter«, und der wunderbar geisteshohe Aufsatz: »Ueber Proselytenmacherei«, geben von dieser veränderten Richtung Zeugniß.

Bis in seine Uebersetzerdrangsale erstreckte sich diese veränderte Richtung. Aus Jones' englischer Uebersetzung übersetzte

er Kalidaſas' indiſches Drama Sakontala. Ein überaus glücklicher Wurf! Forſter hatte ſich nicht getäuſcht, als er in der am 3. April 1791 geſchriebenen Vorrede die Hoffnung ausſprach, daß grade die Deutſchen mit ihrer bewunderungswürdigen Fähigkeit, ſich mehr als alle anderen Völker in fremde Sitte und Denkart verſetzen zu können, dieſem ſeltſam zarten Gedicht Gunſt und Verſtändniß entgegenbringen würden. Goethe und Herder wurden die weitwirkenden Verkünder und Verbreiter des Ruhms dieſer »erſten und ſchönſten Blume des Morgenlandes.« Wenig mehr als ein Jahrzehnt ſpäter wurde Friedrich Schlegel, einer der wärmſten Bewunderer Forſter's, der Begründer der indiſchen Philologie in Deutſchland. Und iſt es auch nur eine jener Zufälligkeiten, mit denen die Geſchichte oft ihr neckendes Spiel treibt, daß wenige Monate nach dem Erſcheinen dieſer Sakontalaüberſetzung an demſelben Ort, in welchem ſie entſtanden war, Derjenige geboren wurde, der am genialſten und großartigſten die Frucht dieſer Ausſaat verwerthete, — am 14. September 1791 wurde in Mainz Franz Bopp geboren —, ſo iſt doch gewiß, daß ohne dieſe Anregungen Bopp ſchwerlich ſeinen Weg gefunden hätte.

Jedoch das eigenartigſte Werk dieſer zweiten Epoche Forſter's ſind die »Anſichten vom Niederrhein«; das Ergebniß einer dreimonatlichen Reiſe, welche Forſter im Frühling 1790 über Köln und Düſſeldorf nach Belgien, Holland und England machte.

Sein Reiſebegleiter war ein genialer Jüngling von zwanzig Jahren, ſchon damals in allen Zweigen der Naturwiſſenſchaft aufs gründlichſte unterrichtet, Alexander von Humboldt. Dennoch lebt Forſter faſt ganz ausſchließlich nur den künſtleriſchen und politiſchen Eindrücken.

Mit vollem Recht nennt man Forſter unter unſeren beſten Kunſtſchriftſtellern. Freilich ſieht man überall, daß er, der in ein bisher ihm fremdes Gebiet trat und daher nur über einen

ſehr geringen Umfang von Kunſtanſchauungen zu gebieten hatte, nicht frei iſt von den Einſeitigkeiten, an welchen das Kunſturtheil ſeines Zeitalters litt. So ſehr er ergriffen wird von der Macht des Kölner Doms, für die Kunſtwunder in Brügge fehlt ihm die Aufmerkſamkeit, für das unvergleichliche Altarbild in Gent hat er nur wenige gleichgültige Worte. Auch in der Beurtheilung von Rubens, der ihm von Köln und Düſſeldorf an auf Schritt und Tritt begegnete, iſt viel Schwanken und Unſicherheit. So ſehr wir auch einſtimmen mögen, wenn er in deſſen Jüngſtem Gericht nur »die wilde bacchantiſche Mänas« erkennt, »die alle Beſcheidenheit der Natur verleugnet und voll ihres Gottes den Harmonienſchöpfer Orpheus zerreißt«; es bleibt befremdend, daß er zwar die Amazonenſchlacht und die Porträts preiſt, die großen Bilder des Antwerpener Doms aber, in denen doch Rubens in friſcher Nachwirkung ſeiner italieniſchen Lehrjahre ſo rein und gewaltig iſt, nicht genügend beachtet. Allein Auge und Nerv für die bildende Kunſt hatte Forſter durchaus. Nicht umſonſt hatte er von Jugend auf im poeſievollen ſinnenfriſchen Anſchauen der Natur und ihrer großen und kleinen Formen gelebt und gearbeitet. Was Wunder alſo, daß der vollendete Meiſter poeſievoller und ſinnenſcharfer Naturſchilderung ſogleich auch der vollendete Meiſter poeſievoller und ſinnenſcharfer Kunſtſchilderung iſt? Seine Schilderungen ſind nicht ſo ſinnendurchglüht wie die Schilderungen Heinſe's, aber ſie ſind lebensvoll anſchaulich, gegenſtändlich plaſtiſch, ſie ſind der entzückende Ausdruck eines edlen und hochgeſtimmten Geiſtes, der, wie Forſter ſelbſt vom ächten Kunſtgenuß fordert, »im Kunſtwerk den Künſtler, im Künſtler den Menſchen, im Menſchen den ſchöpferiſchen Demiurg erblickt, eines im anderen bewundert und liebt, und Alles, den Gott und den Menſchen, den Künſtler und ſein Bild, in den Tiefen ſeines eigenen verwandten Weſens hoch ahnend wiederfindet.«

Nicht mehr ſo unmittelbar betheiligt ſind wir bei dem politiſchen Theil. Er hat für uns nur noch geſchichtlichen Werth. Die hier geſchilderten Ereigniſſe, die Unruhen in Aachen und Lüttich und der wilde pfäffiſche Aufſtand Brabants gegen die Neuerungen Joſeph's II. wurden bald überholt von den furchtbaren Ereigniſſen der franzöſiſchen Revolution. Die hier geſtellten Forderungen nach Preßfreiheit, nach öffentlicher Gerichtspflege und nach Selbſtverwaltung ſind jetzt überall entweder bereits verwirklicht oder doch als dringendſte politiſche Aufgaben anerkannt. Aber unveraltbar iſt die anziehende Kraft der hohen und reinen Geſinnung, der mannhaft tapferen und doch maßvollen Freiheitsbegeiſterung! Man höre: „Nous ne voulons pas être libres, wir wollen nicht frei ſein, antworten uns die Niederländer, wenn wir ſie um ihrer Freiheit willen glücklich preiſen, ohne doch vermögend zu ſein, uns nur etwas, das einem Grunde ähnlich ſähe, zur Rechtfertigung dieſes im Munde der Empörer ſo paradoxen Satzes vorzubringen. Nous ne voulons pas être libres! Schon der Klang dieſer Worte hat etwas ſo Unnatürliches, daß nur die lange Gewohnheit, nicht frei zu ſein, die Möglichkeit erklärt, wie man ſeinen tückiſchen Führern ſo etwas nachſprechen könne. Nous ne voulons pas être libres! Arme betrogene Brabanter, das ſagt Ihr ſo ohne Bedenken hin; und indem Ihr noch mit Entzücken Euren Sieg über die weltliche Tyrannei erzählt, fühlt Ihr nicht, weſſen Sklaven Ihr waret und noch ſeid!“

Forſter erreichte mit dieſem Buch den Höhepunkt ſeines Ruhmes. Lichtenberg ſprach nur die allgemeine Meinung aus, als er am 1. Juli 1791 an Forſter ſchrieb, daß er die Anſichten vom Niederrhein für eins der erſten Werke in unſerer Sprache halte.

Da kam im October 1792 die Eroberung von Mainz durch die Franzoſen, die für ihn eine ſo verhängnißvolle Schickſalswendung wurde.

Trotz ſeiner lebhaften Theilnahme für die Ziele und Fortſchritte der franzöſiſchen Revolution war Forſter doch bisher allem revolutionären Treiben fremd geblieben. Auf ſeiner letzten Reiſe hatte er in Paris dem großen Nationalfeſt auf dem Marsfeld beigewohnt und er glaubte als Ueberzeugung ausſprechen zu dürfen, daß eine Gegenrevolution ſchlechterdings ein Ding der Unmöglichkeit ſei; aber er war ſo weit entfernt von dem Wunſch, dieſe Revolution auf Deutſchland übertragen zu ſehen, daß er ſich vielmehr beſonders deshalb unter die Gegner des von den deutſchen Fürſten unternommenen Reactionskrieges ſtellte, weil er fürchtete, daß bei ſo unbeſonnenem und fruchtloſem Unternehmen auch in Deutſchland Gährungen und Aufſtände nicht ausbleiben würden (Bd. 8, S. 147). Und auch nachdem die Feindſeligkeiten bereits begonnen und die bedrohten Rheinlande vom leidenſchaftlichſten Für und Wider entbrannt waren, enthielt er ſich aller thätigen Parteinahme; nur daß es bei der herrſchenden Partei Verdacht erregte, daß, wie ſich Forſter in einem Brief vom 5. Auguſt 1792 an Jacobi ausdrückt, ſein grader Sinn nicht Anhänglichkeit heucheln mochte, wo er ſeine Achtung verweigern mußte. Ja ſelbſt nach der Einnahme von Mainz behielt er zunächſt noch ſeine Zurückhaltung. Er war nicht geflohen wie die Anderen, weil (Bd. 8, S. 240. 243) es ihm feig dünkte, mit Verleugnung ſeiner Grundſätze ſich an Adel und Geiſtlichkeit anzuſchließen, und weil er nicht wußte, wohin bei dem Verluſt ſeiner Habe mit Frau und Kindern ſich wenden; aber nur mit ſehr getheiltem Herzen ſah er die Revolution unter ſeinen Augen, nach wie vor erſchien ihm der Weg ſtiller Reform als möglich und als allein wünſchenswerth. »Ich bleibe dabei«, ſchreibt Forſter noch am 21. December 1792 (Bd. 8, S. 248) an den Buchhändler Voß, »daß Deutſchland zu keiner Revolution reif iſt; ich möchte bittend vor allen Fürſten Deutſchlands ſtehen und ſie um ihres eigenen Lebens und um des

Glückes ihrer Völker willen beſchwören, es bei Dem, was geſchehen iſt, bewenden zu laſſen, nicht Alles aufs Spiel zu ſetzen; von oben herab ließe ſich jetzt in Deutſchland ſo ſchön eine Verbeſſerung friedlich und ſanft verbreiten und ausführen, man könnte ſo ſchön, ſo glücklich von den Vorgängen in Frankreich Vortheil ziehen, ohne das Gute ſo theuer erkaufen zu müſſen; ich erkenne mit ſchrecklicher Gewißheit die ganze Stärke der Gewitterwolke und möchte ſie ſo gern abhalten und zertheilen!« Aber auf die Dauer war dieſe neutrale Stellung undurchführbar. Bald wurde er immer unentrinnbarer in den Strudel der Ereigniſſe gezogen, und bald durchbrach in ihm das drängende Freiheitsgefühl alle Rückſicht. Man kann nicht ohne Erſchütterung leſen, was Forſter am 6. Januar 1793 an Sömmering (vergl. Sömmering's Leben. Bd. 1, S. 279) ſchreibt: »Ich habe mich für eine Sache entſchieden, der ich meine Ruhe, meine Studien, mein häusliches Glück, vielleicht meine Geſundheit, mein ganzes Vermögen, vielleicht mein Leben aufopfern muß; ich laſſe aber ruhig über mich ergehen, was kommt, weil es als Folge einmal angenommener und noch immer bewährt gefundener Grundſätze unvermeidlich iſt. Eins allein, weiß ich, iſt unantaſtbar mein, weil ich allein es antaſten könnte; das iſt mein Bewußtſein.« Er, der ſchon in ſeinen Anſichten vom Niederrhein zur Vertheidigung der gewaltthätigen Neuerungen Joſeph's II. dem bekannten Wort Leſſing's, daß, was Blut koſte, gewiß kein Blut werth ſei, die Erwägung entgegengeſtellt hatte, daß für Meinungen von jeher Blut vergoſſen worden und daß ohne ſolche gewaltſame Mittel wir vielleicht noch in unſeren Wäldern Eicheln fräßen, er, der ſchon damals kühn behauptet hatte, daß, wer den Zweck wolle, auch die Mittel wollen müſſe und daß Erhaltung des gegenwärtigen Zuſtandes meiſt nur Befeindung des unveräußerlichen Anrechts der Menſchen auf Freiheit und Glückſeligkeit ſei, ſchreckte nicht zurück vor der Revolution und hielt

die Betheiligung an derselben um so mehr für seine Pflicht, je mehr es galt, die Bürger einerseits aus ihrer Schlaffheit aufzurütteln und andererseits sie der sinnlosen Wüstheit wüster Demagogen zu entreißen. Und er, der von Kindheit auf in unstetem Wanderleben ein vaterlandsloses Dasein geführt hatte, schreckte nicht zurück selbst vor den weitgehendsten Folgerungen der kosmopolitischen Anschauungsweise seines Jahrhunderts; er sah das Vaterland nur da, wo nach seiner Meinung die Freiheit war, und glaubte, wie er noch in einer seiner letzten Schriften, in den »Pariser Umrissen« (Bd. 6, S. 312) hervorhebt, mit Lessing sagen zu dürfen, daß gewisse Zeiten Männer verlangen, die über die Vorurtheile der Völkerschaft hinweg seien und genau wüßten, wo Patriotismus Tugend zu sein aufhöre. Er wurde wegen seines geläufigen Französischsprechens Mitglied der obersten Verwaltungsbehörde. Er wurde Mitglied der Klubbisten, d. h. der politischen Propaganda der rückhaltslos französisch Gesinnten.

Die Tragödie vollzog sich rasch. Die deutschen Heere trafen ernste Anstalten, Mainz zurückzuerobern. Am 25. März 1793 ging Forster mit zwei anderen Abgeordneten nach Paris, um dort den Wunsch nach Einverleibung des neuen Freistaates in die Grenzen Frankreichs dem französischen Nationalconvent zu überbringen. Kurze Zeit darauf aber war Mainz wieder in den Händen der Deutschen.

Forster's Schuld rächte sich schwer. Seitdem war Forster's Leben eine ununterbrochene Kette entsetzlichster Leiden.

Nach der Wiedereinnahme von Mainz wurde auf Forster's Kopf ein Preis von hundert Ducaten gesetzt. Forster blieb in Paris, hineingestoßen in alles Elend des Flüchtlingslebens. Er hatte mit der traurigsten Armuth zu kämpfen; bitter scherzt er, er habe auf der Welt jetzt auf nichts mehr achtzugeben als auf seine sechs Hemden. Seine Familie war von ihm getrennt; zuerst in Straßburg, dann in Neufchatel. Forster hatte, um die

Seinigen vor aller Unbill ſicherzuſtellen, ſchon während der Mainzer Revolution dies ſchwere Opfer auf ſich genommen.

Und was am tiefſten an Forſter nagte, der Gang der Revolution ſelbſt wurde immer troſtloſer, immer entſetzenvoller. Er bleibt unerſchütterlich feſt bei ſeinen Grundſätzen, bei ſeinem Glauben an den endlichen Sieg ſeines hoheitsvollen Ideals von Menſchenglück und Menſchenfreiheit; ringsum aber umwogen ihn, wie er ſich ſchmerzlich geſtehen muß, nur blinde leidenſchaftliche Wuth, nur raſender Parteigeiſt und nichtswürdige Selbſtſucht, nur ein wüſtes Durcheinander von Betrügern und Betrogenen. »O ſeit ich weiß«, ſchreibt Forſter am 16. April 1793 an ſeine Frau (Bd. 9, S. 11) »daß keine Tugend in der Revolution iſt, ekelt es mich an. Ich konnte, fern von allen idealiſchen Träumereien, mit unvollkommenen Menſchen zum Ziel gehen, unterwegens fallen und wieder aufſtehen und weitergehen; aber mit Teufeln, mit herzloſen Teufeln, wie ſie hier ſind? Immer nur Eigennutz und Leidenſchaft zu finden, wo man Größe erwartet und verlangt, immer nur Worte für Gefühl, immer nur Prahlerei für wirkliches Sein und Wirken, wer kann das aushalten?« Noch war die wildeſte Zeit Robespierre's nicht gekommen, aber wie trüb ahnungsvoll, wie ſcharfblickend prophetiſch iſt es, wenn Forſter in dieſem Brief hinzuſetzt: »Die Tyrannei der Vernunft, vielleicht die eiſernſte von allen, ſteht der Welt noch bevor. Je edler und vortrefflicher das Inſtrument, deſto teufliſcher der Mißbrauch. Brand und Ueberſchwemmung, die ſchädlichen Wirkungen von Feuer und Waſſer ſind nichts gegen das Unheil, das die Vernunft ſtiften wird; wohl zu merken, die Vernunft ohne Gefühl.«

Der hochherzige ideale Schwärmer war in das innerſte Mark getroffen. In ſcherzendem Trübſinn vergleicht er ſich oft mit einem flügellahmen Adler. »Man weiß wirklich nicht«, ſagt er in einem Briefe vom 2. Juni 1793, »ſoll man weinen oder

lachen bei den hieſigen Auftritten? Die klügſten Köpfe und, ich glaube, zugleich die tugendhafteſten Herzen unterliegen den Ruheſtörern und Intriguanten, die unter der Larve der Volksfreundlichkeit ſich bereichern und ſich zu Herren von Frankreich machen wollen. Hätte man das Alles aus der Ferne wiſſen können! Doch das iſt eine eitle Betrachtung! Wer ſagen kann, daß er nach ſeiner jedesmaligen Einſicht und nach ſeinem Gewiſſen handelt, kann ruhig ſein!«

Forſter hat vielfach über die franzöſiſche Revolution geſchrieben. Es iſt rührend zu ſehen, wie treu und feſt er in allen dieſen Schriften das Banner des unverbrüchlichen Menſchheitsideals aufrecht erhält. Er leugnet nicht die Gräuel und Schrecken der Revolution, aber er betrachtet ſie als vorübergehenden Naturprozeß.

Zu dieſer ſchweren Enttäuſchung kam noch ein anderes entſetzliches Unglück. Schon in den letzten Jahren in Mainz hatte ſich ſein Verhältniß zu ſeiner Frau ſehr getrübt. Thereſe, die ihr eigener Vater, der treffliche Heyne, ſogar noch im Jahr 1805 (vergl. Sömmering's Leben. Bd. 1, S. 98) eine hochgeſchraubte Natur nennt, hatte ſich Forſter entfremdet; ihr Herz gehörte Forſter's Freund Huber, der damals als ſächſiſcher Geſchäftsträger in Mainz lebte. Jetzt da Forſter in Paris war, hatten ſich Huber und Thereſe in Neufchatel zuſammengefunden. Arglos ſieht Forſter in Huber nur ſeinen Freund; und je unglücklicher er ſich in Paris fühlt, mit um ſo größerer Hingebung denkt er an Weib und Kind. Er ſendet ihnen ſelbſt das Unentbehrlichſte, ſorgt, hofft und träumt für ſie, und bleibt mit den Geliebten in ununterbrochenem Briefwechſel voll der zarteſten und treuſten Empfindungen. Für ſich ſelbſt hat er auf glückliche Tage verzichtet; aber den Seinigen möchte er ſo gern noch Glück und Genuß geſichert wiſſen; lediglich um ihretwillen denkt er an neue Lebensplane, bald will er ſich in Indien

eine geſicherte Stellung gewinnen, bald will er Arzt werden, bald in England die Leitung einer Buchdruckerei übernehmen. Und zuletzt kann er es nicht länger ertragen, Diejenigen ſo lange nicht geſehen zu haben, an denen ſein ganzes Herz hängt. Er verſchafft ſich die Mittel, an der Schweizer Grenze die Frau und die Kinder wiederzuſehen. Er ſieht das Furchtbarſte. Er kann ſich nicht täuſchen, von welcher Art die Verbindung zwiſchen Huber und ſeiner Frau iſt. Der hohe edle Sinn Forſter's beſtand auch dieſe herbſte Prüfung. Forſter überwindet ſich; die Treuloſe iſt mit ſeinem tiefſten Empfinden aufs innigſte verwachſen, ſie iſt die Mutter ſeiner Kinder. Er hält es ſogar für möglich, auch unter den völlig veränderten Verhältniſſen dereinſt wieder in ihrer Nähe leben zu können, ihr unveränderter Freund zu bleiben. Wenige Tage nachher ſchreibt er, am 6. November 1793, aus Pontarlier an Thereſe einen Brief, der nur Worte der Liebe, der Hoffnung enthält. »Mir iſt zu Muth wie dem Erdenſohn Antäus, der neue Kräfte bekam, wenn er ſeine Mutter Erde anrührte. Mein Muth, auszuharren, iſt feſter, entſchiedener; die Reſignation, wenn ich es ſo nennen ſoll, in Alles, was nun geſchehen mag, hat nun keinen Kampf mehr. Was dahinter iſt, ſehe ich mit dem Rücken an, und nun vorwärts, vorwärts; wir könnten noch ein zwanzig oder dreißig Jahre vergnügt ſein und bei- und nebeneinander leben.« Und auch an anderen Stellen ſeiner Briefe (Bd. 9, S. 134. 147) ſpricht er in gleichem Sinn. Aber tief innen nagte und bohrte doch der Gram ununterdrückbar.

Seitdem kränkelte Forſter mehr und mehr. Er ſtarb am 12. Januar 1794 in Paris an ſeinem gichtiſchen Leiden, das ihm in das Herz getreten war; arm, verlaſſen, einſam, noch nicht vierzig Jahre alt. Der Redacteur des Moniteur, mit Forſter befreundet, ſcheint der Vertraute von Forſter's tiefſtem Leid geweſen zu ſein; er ließ es ſich trotz aller Gegenvorſtellungen

nicht nehmen, in der Anzeige von Forſter's Tod von einem „chagrin domestique“ zu ſprechen.

Noch der letzte Brief Forſter's war an ſeine Frau gerichtet. Er endet mit den Worten: »Küßt meine Herzblättchen!« Auch auf dem Sterbebett waren ſeine Kinder ſein ſtetes Sinnen und Sorgen.

Thereſe, ſeine Wittwe, die ſo ſchwere Schuld an Forſter's Tod trug, hat für die von ihr im Jahr 1829 herausgegebene Sammlung von Forſter's Briefen den Spruch aus Götz von Berlichingen zum Motto gewählt: »Wen Gott niederſchlägt, der richtet ſich nicht ſelbſt wieder auf. Ich weiß am beſten, was auf meinen Schultern liegt. Unglück bin ich gewohnt zu dulden. Und jetzt iſt's nicht Weislingen allein, nicht die Bauern allein, nicht der Tod des Kaiſers und meine Wunden. Es iſt Alles zuſammen.«

Wir möchten dieſen Worten den Schluß des Götz hinzufügen: »Wehe der Nachkommenſchaft, die dich verkennt.«

Die meiſten Zeitgenoſſen urtheilten ſehr hart über Forſter. Zeiten der Reaction haben ihre Freude daran, die wehrloſen Opfer zu ſchmähen und zu höhnen. Es ſchmerzt, ſelbſt Männer wie Schiller und Wilhelm von Humboldt unter dieſen unritterlichen Gegnern zu ſehen. Das Urtheil der Gegenwart hat dies Unrecht geſühnt. Jetzt hat ſich vollauf erfüllt, was Herder in der Vorrede zu der zweiten Ausgabe der Sakontala mit Zuverſicht ausſprach, daß der Name Georg Forſter's den Deutſchen immer »in lieblichem Andenken« bleiben werde.

Siebentes Kapitel.

Nachklänge der Sturm- und Drangperiode.

Auf die reine und freie Bildungshöhe Goethe's und Schiller's vermochten sich nur Wenige zu stellen. Schon 1784 in dem Gedicht »Zueignung« rief Goethe der Göttin der Wahrheit und Schönheit schmerzlich zu: »Ach, da ich irrte, hatt' ich viel Gespielen; da ich Dich kenne, bin ich fast allein.«

So tief war das Thema der Sturm- und Drangperiode, die verzehrende Pein über den tragischen Zwiespalt zwischen den Forderungen des idealistischen Herzens und den kalt abweisenden Grenzen der Wirklichkeit, in alle Gemüther gedrungen, daß Keiner sich diesem Zwiespalt und dem Ruf nach Versöhnung und Ueberwindung desselben entziehen konnte. Aber während Goethe und Schiller diesen Kampf zu vollendetem Sieg geführt hatten, insoweit nämlich innerhalb streng in sich abgeschlossener Innerlichkeit ausgekämpft werden kann, was einzig der Kampf und der Sieg der fortschreitenden Geschichte selbst ist, mußten sich fast alle die Anderen unfertig entweder mit halben und unzulänglichen Siegen begnügen oder sie verstrickten sich mitten im Kampf wieder in neue Irrungen und Niederlagen.

Gleich Goethe und Schiller kämpfte man gegen die Mängel

und Kränklichkeiten der Sturm- und Drangperiode, aber man blieb nach wie vor unter deren hemmender Nachwirkung.

Die Geschichte der deutschen Dichtung ist die getreue Spiegelung dieser seltsamen und wirren Schwankungen.

Es sind besonders vier bedeutende Erscheinungen, welche auf der Wende des Jahrhunderts neben der großen Dichtung Goethe's und Schiller's hervorragen; die letzten Romane Klinger's, die geniale Humoristik Jean Paul's, die sinnige und durch schwere Lebenstragik tief rührende Gestalt Hölderlin's, die Anfänge der sogenannten romantischen Schule. In allen diesen Erscheinungen derselbe gemeinsame Antrieb und Grundgedanke, die Unverbrüchlichkeit des Idealismus. Aber in der entscheidenden Frage über das Wesen dieses Idealismus und über die Grenze und die Art seiner Verwirklichung, stehen sie, wie zur Denk- und Dichtweise Goethe's und Schiller's, so auch unter sich selbst, in scharfem, oft sogar in leidenschaftlich feindlichem Gegensatz.

1.

Die letzten Romane Klinger's.

Maximilian Klinger, einst einer der wildesten Stürmer und Dränger, war einer der Wenigen, die sich aus den phantastischen Jugendwirren der Sturm- und Drangperiode zu sittlicher Klarheit retteten. Unter den schwierigsten Verhältnissen, durch welche nur die Edelsten makellos hindurchzugehen wissen, hatte er sich zu einem Charakter von seltener Kraft und Hoheit geklärt und gefestigt.

Klinger's Laufbahn in Rußland, wohin er im Herbst 1780 als Vorleser des Großfürsten Paul gekommen, war eine sehr glänzende. Nachdem er mit dem Großfürsten fast ganz Europa durchreist hatte, wurde er 1785 in Petersburg an das Erziehungsinstitut des

adlichen Cadettencorps berufen. Im erſten Jahr der Regierung Paul's wurde er Generalmajor und Director des Cadettencorps, unter Alexander wurde er Curator der Univerſität Dorpat mit dem Range eines Generallieutenants. Er heirathete eine durch Schönheit und Bildung ausgezeichnete vornehme Ruſſin mit reichem und weitem Grundbeſitz, eine natürliche Tochter der Kaiſerin Katharina. Er ſtand auf einer Höhe, wie ſie wohl Niemand dem fahrenden Schüler der Sturm- und Drangperiode vorausgeſagt hätte. Aber wie Klinger dieſe Glücksgüter errungen und in welchem Sinn er ſie aufnahm, bezeugen die hochherzigen Worte, mit welchen er als Greis in ſeinem ſchönſten Buch, in den »Betrachtungen und Gedanken über verſchiedene Gegenſtände der Welt und Literatur,« uns einen Einblick in ſein innerſtes Sein eröffnet. §. 560 lautet: »Iſt es möglich, mit einem wahren, freien, ganz natürlichen, oft auch kühnen Charakter, ohne irgend jemandem abſichtlich die Cour gemacht zu haben, ohne alle Intrigue, mit Furcht vor ihr und mit Streben gegen ſie, ſelbſt im Kampfe mit ſchlechten Menſchen, durch die Welt zu kommen, darin emporzukommen, ſich aufrecht zu erhalten — und das wohl auch am Hofe? Die Frage ſcheint von einem Träumenden aufgeworfen zu ſein; und in der That, der, welcher die Miene des Wachenden dabei annehmen will, muß ſie durch ſein praktiſches Leben ſchon aufgelöſt haben. Was muß indeſſen ein Mann thun, um den oben angedeuteten Zweck zu erreichen? Freilich manches ganz Ungewöhnliche. Erſtlich und vorzüglich muß er an das, was die Menſchen Glückmachen nennen, gar nicht denken, ſtreng und kräftig, auf gradem offenem Wege, ohne Furcht und Rückſicht auf ſich, ſeine Pflicht erfüllen, alſo ſo rein von Sinn und Geiſt ſein, daß keine ſeiner Handlungen mit dem ſchmutzigen Flecken des Eigennutzes bezeichnet ſei. Iſt von Recht und Gerechtigkeit die Rede, ſo muß ihm der Große und Bedeutende eben das ſein, was ihm der Kleine und Unbedeutende iſt.

Er muß zweitens zu seiner Erhaltung und reinen Verhaltung frei von der Sucht zu glänzen, frei von der schaalen Eitelkeit und der unruhigen Ruhm- und Herrschsucht sein, durch deren rastloses Antreiben die Menschen auf dem Theater der Welt die meisten ihrer Thorheiten begehen und Diejenigen, auf und durch welche sie wirken wollen, empfindlicher und tiefer beleidigen, als durch die kräftigste, reinste, ja kühnste Tugend selbst. Drittens muß ein Mann von solchem Gefühl nur auf dem Theater der Welt erscheinen, wann und wo es seine Pflicht erfordert, übrigens als ein Eremit, in seiner Familie, mit wenigen Freunden, unter seinen Büchern, im Reiche der Geister leben. So nur vermeidet er das Zusammenstoßen mit den Menschen über Kleinigkeiten, um die sich das Wesen und Thun derselben im Ganzen dreht, und nur so mag er Verzeihung für seine Sonderbarkeit finden, da er wirklich keinen Platz einnimmt, die Gesellschaft durch seinen Werth nicht drückt und Nichts von ihr fordert, als nach gethaner Pflicht ruhig leben zu dürfen. Reizt er dann den Neid, flößt er dann noch Haß ein, so gründen sich beide auf das, was der Ankläger selbst nicht gern ausspricht, worüber er wenigstens nicht wagt, dem von ihm Angeklagten mit Vorwürfen vor die Stirn zu treten. Wer es nun dahin gebracht hat, dem gelingt gar Vieles in der Welt, dem gelingt sogar, woran er nicht denkt, was er nicht als Zweck beabsichtigt, das endlich zu erhalten, was die Menschen im groben Sinn Glück nennen. Ich könnte das Kapitel verlängern, aber ich setze nur das hinzu: er muß sich vor allem Reformationsgeist und seinen Zeichen hüten, muß nie mit Leuten, die nur Meinungen haben, über Meinungen streiten, muß von sich selbst und über sich selbst nur im Stillen reden und denken, das heißt in seinem tiefsten Innern, in seinem Cabinet.« Und in demselben Sinn sagt §. 589: »Ich habe, was und wie ich bin, aus mir selbst gemacht, meinen Charakter und mein Inneres nach Kräften und Anlagen entwickelt, und da ich dieses

ſo ernſtlich als ehrlich that, ſo kam das, was man Glück und Aufkommen in der Welt nennt, von ſelbſt. Mich ſelbſt habe ich ſchärfer und ſchonungsloſer beobachtet und behandelt als Andere. Durch Geburt und Erziehung lernte ich die niederen und mittleren Stände, ihre Noth, ihre Verhältniſſe, ihr Glück, durch meine Lage die höheren und höchſten Stände, ihre Täuſchungen, ihre Schuld und Unſchuld kennen. Ich habe nie eine Rolle geſpielt, nie die Neigung dazu in mir empfunden, und immer den erworbenen und feſtgehaltenen Charakter ohne Furcht dargeſtellt, ſo daß ich die Möglichkeit gar nicht mehr fürchte, anders ſein oder anders handeln zu können. Vor der Verſuchung Anderer iſt man nur dann ganz ſicher, wenn man ſich ſelbſt zu verſuchen nicht mehr wagen darf. Ich habe in einem ſehr großen Reiche von der Zeit gelebt, da ich dem männlichen Alter entgegentrat; viele Geſchäfte ſind mir aufgetragen worden, die mich mit allen Ständen in Verkehr ſetzten; aber nach ihrer täglichen Beendigung verbrachte ich die mir gewonnene Zeit in der tiefſten Einſamkeit, in der möglichſten Beſchränktheit.« Es war Klinger nicht zu verargen, wenn er auf dieſe hohe ſittliche Kraft, in den verwickeltſten Lagen durchaus untadelhaft durch die Welt gegangen zu ſein, und ſich in der herben Schule des Weltmanns ein unvertrocknetes Herz erhalten zu haben, in ſeinem Alter mit ſtolzer Genugthuung zurückblickte. »Dieſes nenne ich,« ſagt er (ebend. §. 102), »den Kern im Menſchen aufbewahren, und darauf arbeite ich, überzeugt, daß der innere Menſch nie altert, wenn Verſtand und Herz ſich nicht trennen.«

Je ſchreiender ihm die Gräuel des ruſſiſchen Despotismus täglich entgegentraten, um ſo männlicher und ſelbſtgewiſſer wurde ſein Freiheitsſinn, um ſo weiter ausſchauend ſein Denken über die Urſachen menſchlicher Knechtſchaft und über die Mittel, denſelben abzuhelfen. Rouſſeau blieb auch dem reifen Mann, was er dem Jüngling geweſen; aber an Rouſſeau's Seite trat fortan

zugleich Tacitus. Es war ein mannhafter Kampf, welchen Klinger siegreich bestand, freilich nicht, ohne auch seinerseits Wunden davonzutragen. Es war leider nur allzu natürlich, daß dieser grelle Widerspruch zwischen den Forderungen der unveräußerlichen Menschenwürde und der Niedertracht der ihn rings umgebenden Wirklichkeit allmälich seine edle Seele verdüsterte. Finsterer Stoicismus und bittere Menschenverachtung schlichen sich in sein Wesen; Züge, welche in allen späteren Schriften Klinger's grell hervortreten und uns um so tiefer ins Herz schneiden, je eindringlicher und ergreifender sie die Sprache schwerer und tief empfundener Lebenserfahrung sprechen.

Zu derselben Zeit, da selbst Schiller, der in seinen Jugenddichtungen so Revolutionäre, sich immer mehr und mehr der politischen Dichtung entzog und in hehrster Strebensgemeinschaft mit Goethe einzig nach idealster Formenreinheit suchte, griff die Dichtung Klinger's in die großen öffentlichen Fragen und legte mit rücksichtsloser Schärfe die Schäden bloß, unter welchen Staat und Gesellschaft, Sitte und Denkart verkümmern, und die Menschheit ihrer angeborenen Größe und Herrlichkeit entfremden.

Auch wenn Klinger ein größerer Dichter gewesen wäre, als er in der That war, konnte in so schönheitsloser Wirklichkeit eine solche Poesie nur eine Poesie des Mißmuths, oder, wie die übliche Kunstsprache zu sagen pflegt, nur eine Poesie des Weltschmerzes und der Zerrissenheit sein. Insofern ist Klinger, obgleich in seinem eigensten Wesen durchaus deutsch und seine Schriften ausschließlich nur an die Deutschen richtend, doch ein sehr bedeutsamer Vorläufer der neueren russischen Dichtung, die selbst in ihren reichsten Dichtergenien nur eine pathologische Dichtung, d. h. nur eine Krankheitsgeschichte der herrschenden Staats- und Gesellschaftszustände ist.

Schon in den Trauerspielen Klinger's, welche aus den ersten

Jahren seines russischen Lebens stammen, ist dieser unbeugsam tapfere Freiheitssinn scharf ausgesprochen. Künstlerisch sind diese Trauerspiele schwach, obgleich an die Stelle der jugendlichen Verzerrung jetzt überall Maß und männliche Läuterung getreten ist; aber als sittliche That, als Urkunden der Gesinnung des Dichters, sind sie unschätzbar und aufs tiefste verehrungswürdig. Ein Marquis Posa in russischer Generalsuniform!

Der »Günstling« (1785) ist durchglüht von dem brennendsten Haß gegen den Trug und die Gewaltthätigkeit selbstsüchtiger Höflinge; die Fürsten, wenn auch an sich vielleicht edle Naturen, unterliegen der List und Schmeichelei derselben, und werden in ihren Händen willenlose Werkzeuge der Bosheit. »Damokles« (1790) ist die Tragödie eines edlen republikanischen Helden, der sich von seinem verderbten Volk verlassen sieht, nachdem er auf seinen Ruf die Tyrannei angegriffen. Und in der »Medea auf dem Kaukasus« (1791) liegt nicht blos jener Prometheische Trotz, welcher unerschrocken bleibt, auch wenn ringsum der Erdkreis zusammenbricht, sondern auch mit nicht minderer Ausdrücklichkeit der Gedanke, daß das Pfaffenthum ein ebenso schlimmer Feind menschlicher Bildung und Freiheit sei als der Despotismus.

Allein am tiefsten und ausführlichsten hat Klinger sein Denken und Empfinden in seinen lehrhaften Romanen niedergelegt. Klinger selbst nannte sie, weil er sie als Ausdruck seiner tiefsten Weltanschauung betrachtet wissen wollte, philosophische Romane. Die Abfassung des umfangreichen Cyklus fällt in die Jahre 1791 bis 1805. Klinger trat eben in sein vierzigstes Lebensjahr, als er sie begann.

In der »Nachricht an das Publicum,« welche er dem ersten dieser Romane vorausschickt, betont der Verfasser mit Nachdruck, daß der Plan aller dieser Romane zu gleicher Zeit in ihm entstanden, und daß, so selbständig und abgeschlossen jeder Roman

in sich sei, doch ein fester einheitlicher Grundgedanke durch alle hindurchgehe.

Es ist das alte, aus der Sturm- und Drangperiode herübergenommene Thema von der Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit; aber auf das große Leben der Geschichte angewendet.

Wir unterscheiden drei Gruppen, deren jede diesem Gedanken eine neue Wendung und einen sichtbaren Fortschritt giebt.

Die erste Gruppe besteht aus Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt, aus der Geschichte Raphael's de Aquillas und aus der Geschichte Giafars des Barmeciden. Erschütternde und gedankentiefe Gemälde menschlichen Ringens und Kämpfens gegen Schicksal und Weltlauf; aber herb und versöhnunglos. Von dieser Gruppe vor Allem gilt, was Jean Paul in der Vorschule der Aesthetik von einem undichterischen Plage- und Poltergeist spricht, welcher Ideal und Wirklichkeit, statt auszusöhnen, nur noch mehr zusammenhetze. Schreckhaft klingt uns überall der unheimliche Refrain entgegen, daß das Gute und Edle unterliege und daß nur das Böse siege und triumphire. Gegen die Schlechtigkeit der Welt bleibe dem Menschen nichts als schmählicher Untergang, höchstens in diesem Untergange das Bewußtsein der Unschuld und eines guten Gewissens.

Klinger's Faust ist nicht eine Tragödie des über seine Schranken hinausstrebenden Menschengeistes in der großartigen Auffassung Goethe's, sondern nur ein Glaubensbekenntniß über Bildung und Geschichte der Menschheit im Sinn Rousseau's. Lange hatte sich Faust mit den Seifenblasen der Metaphysik, den Irrwischen der Moral und dem Schatten der Theologie herumgeschlagen, ohne eine feste haltbare Gestalt für sein Denken und Empfinden herauszukämpfen. Das Leben der Wissenschaft hatte den heftigsten Durst nach Wahrheit in seiner Seele entbrannt; seine Ernte aber war nur Zweifel, nur Unwille über

die Kurzſichtigkeit der Menſchen, nur Grollen und Murren gegen Den, der ihn ſo geſchaffen, daß er das Licht zwar zu ahnen, die dicke Finſterniß aber nicht zu durchbrechen vermochte. Er hatte die Buchdruckerkunſt erfunden; ſein Jahrhundert aber ließ ihn im Stich, er ſchmachtete mit Weib und Kind im höchſten Elend. Er begann zu glauben, daß bei der Austheilung des Glücks der Menſchen den Vorſitz nicht die Gerechtigkeit habe; und ſein gekränkter Geiſt ſtrebte den verſchlungenen Knäuel endlich einmal aufzuwickeln. Er wollte den Grund des moraliſchen Uebels, das Verhältniß des Menſchen zu dem Ewigen erforſchen; er wollte wiſſen, ob Gott es ſei, der das Menſchengeſchlecht leite, und — wenn? — woher die qualvollen Widerſprüche entſtänden. In dieſer Pein macht Fauſt von ſeiner Kunſt der Magie Gebrauch und citirt den Teufel. »Du ſollſt« — ſo lauten ſeine Worte an ihn — »die dunkle Decke wegreißen, die mir die Geiſterwelt verbirgt, ich will wiſſen, warum der Gerechte leidet und der Laſterhafte glücklich iſt, warum wir einen raſch vorübergehenden Genuß durch Jahre voll Schmerzen und Leiden erkaufen müſſen; Du ſollſt mir den Grund der Dinge, die geheimen Springfedern der Erſcheinungen der phyſiſchen und moraliſchen Welt eröffnen, faßlich ſollſt Du mir Den machen, der dies Alles geordnet hat.« Der Vertrag wird geſchloſſen. Der Teufel verpflichtet ſich, Fauſt auf die Bühne der Welt zu führen und ihm zu zeigen, in wie weit der Menſch ſich rühmen dürfe, der Augapfel Gottes zu ſein. Nun beginnt die gemeinſame Wanderung. Fauſt wird Augenzeuge der ſchrecklichſten Gräuel der Geſchichte ſeiner Zeit. In Deutſchland die Barbarei und Grauſamkeit der kleinen Fürſten, welche ihre Unterthanen ſchnöde verkaufen, in Frankreich die Nichtswürdigkeit und der Despotismus Ludwig's XI., in England Richard III., in Italien das Wüthen und Schwelgen Cäſar Borgia's und Alexander's VI. Fauſt ekelt vor den Men-

ſchen, vor ihrer Beſtimmung, vor der Welt und dem Leben. Und es iſt ganz im Sinn Rouſſeau's wenn dem rathlos Verzweifelnden dann der Teufel zuruft: »Thor, Du ſagſt, Du hätteſt den Menſchen kennen gelernt? Wo, wie und wann? Haſt Du auch einmal ſeine Natur durchforſcht und erwogen, haſt Du abgeſondert, was er zu ſeinem Weſen Fremdes hinzugeſetzt, daran verpfuſcht und verſtimmt hat? Haſt Du die Bedürfniſſe und Laſter, die aus ſeiner Natur entſpringen, mit denen verglichen, die er der Kunſt und ſeinem verdorbenen Willen allein verdankt? Du haſt die Maske der Geſellſchaft für ſeine natürliche Bildung genommen und nur den Menſchen kennen gelernt, den ſeine Lage, ſein Stand, ſein Reichthum, ſeine Macht und ſeine Wiſſenſchaften dem Verderben geweiht haben, der ſeine Natur am Götzen des Wahns zerſchlagen hat. Die Herrſcher der Welt, die Tyrannen mit ihren Henkersknechten, wollüſtige Weiber, Pfaffen, die die Religion als Werkzeuge der Unterdrückung nutzen, haſt Du geſehen; nicht aber Den, der unter dem ſchweren Joch ſeufzt. Stolz biſt Du an der Hütte des Armen und Beſcheidenen vorübergegangen, der die Namen Eurer erkünſtelten Laſter nicht kennt, im Schweiße ſeines Angeſichts ſein Brot erwirbt und in der letzten Stunde des Lebens ſich freut, ſein mühſames Tagewerk geendet zu haben. Hätteſt Du da angeklopft, ſo würdeſt Du freilich ein ſchales Ideal von herriſcher überfeinerter Tugend, die eine Tochter Eurer Laſter und Eures Stolzes iſt, nicht gefunden haben, aber den Menſchen in ſtiller Beſcheidenheit, großmüthiger Entſagung, der unbemerkt mehr Kraft der Seele und mehr Tugend ausübt, als Eure im blutigen Felde und im trugvollen Cabinet berühmten Helden. Ohne dieſe Helden, ohne Eure Pfaffen und Philoſophen würden ſich bald die Thore der Hölle ſchließen.«

Und die »Geſchichte Raphael's de Aquillas« und die »Geſchichte Giafars des Barmeciden« werden vom Verfaſſer aus-

drücklich als Seitenstücke des Faust bezeichnet. Die Geschichte Raphael's spielt zur Zeit der Religionskriege der Spanier gegen die Mauren; ein junger edler Spanier ergreift offen Partei für die Verfolgten und fällt als Opfer der Inquisition. Die Geschichte Giafars ist die Geschichte eines freisinnigen, kühn aufstrebenden Geistes, der alle Verfolgungen und Martern des ergrimmtesten und rachsüchtigsten orientalischen Despotismus zu erdulden hat. Beide Geschichten sind eine so wüste Häufung der furchtbarsten Schaudergemälde, wie sie kein neuerer französischer Romantiker greller hätte ersinnen können; die ganze Welt erscheint, um einen Ausdruck Klinger's selbst zu entlehnen, nur als ein ungeheures, von Blut triefendes, von Brüllen und Gestöhn erschallendes Schlachthaus, wo ein unersättlicher Dämon herumwüthet und herumwürgt, und nur der Dampf der Vernichtung in seine Nase steigt. Und die Nutzanwendung liegt auch hier wieder, ähnlich wie im Faust, in den Worten: »Uns drücken zwei von uns selbst geschaffene und feist genährte Dämonen nieder. Eine verzagte furchtsame selbstige Politik unserer Herrscher, die in dem Menschen nichts erblicken als ein Werkzeug, das gebildet ist, für ihre Lüste, Herrschsucht, Habsucht und Verschwendung zu arbeiten, und die ihm jede Gegenwirkung nach nur von ihnen entworfenen Gesetzen zum Verbrechen zu machen wissen; und eine Religion, die allen Kräften des Geistes und des Verstandes offenen Krieg ankündigt, deren zerschmetternde Keule unaufhörlich vom Blut der Erschlagenen träufelt und die die freche Hand des Priesters unter Lobgesang gegen die Feste des Himmels schwingt.« Andererseits aber suchen diese Schaudergemälde doch nach einer Lösung und Versöhnung. Während Faust an den Uebeln und Gebrechen der Gesellschaft, von denen er entweder blos Zuschauer ist oder die er selbst bewirken hilft, scheitert, zeigen sich, nach dem Ausdruck des Verfassers, Raphael und Giafar als privilegirte Geister, über welche diese Dämonen nichts

vermögen, ja welche, unbesudelt von der sie rings umgebenden Schlechtigkeit, durch ihr Beispiel die Größe und Würde der Menschheit bethätigen. Ist der Mensch reinen Herzens und starker Vernunft, so bleibt er ungebrochen auch in Elend und Tod.

Es folgt die zweite Gruppe; drei Romane, welche gleich der Geschichte Giafar's nach dem Vorbild Wieland's und der Franzosen in die Form orientalischer Märchen gekleidet sind. Nicht so gräßlich und peinigend wie die vorangegangenen Romane, aber breit und allzu absichtlich lehrhaft. Dasselbe Thema, aber mit dem Versuch einer andern Lösung.

Zunächst auch hier wieder die Naturwidrigkeit und Verderbtheit der herrschenden Weltlage. Die beiden ersten Romane, »Sahir« und die »Reisen vor der Sündfluth«, sind politische Satiren, namentlich der deutschen Kirchen- und Staatszustände. Der dritte Roman aber, »Der Faust der Morgenländer oder Wanderungen Ben Hafis'«, der Abschluß und die Spitze dieser zweiten Gruppe, führt die Frage nach dem Verhältniß von Ideal und Wirklichkeit auf einen durchaus anderen Standpunkt, als der Standpunkt der Romane der ersten Gruppe war. Die Gleichheit des Themas ist durch den Titel angedeutet, welcher mit scharfer Betonung an des Verfassers Behandlung der Faustsage erinnert; gleichwohl steht der morgenländische Faust zu dem abendländischen Faust in schneidendem Gegensatz. Sollen wir unausbleiblich, wie es jenem ersten Faust begegnete, an der Schlechtigkeit der Welt rettungslos zerschellen oder höchstens den leidigen Trost schmerzvoller Entsagung finden? Die Antwort des zweiten Faust ist kühner und thatkräftiger. Die Macht des aus dem tiefsten Herzen kommenden Idealen ist trotz aller Schranken und Widersprüche unvertilgbar. Das Herz soll unter dem kalten Verstand nicht verkümmern. Das Herz erschaffe die That, der Verstand überlege und rathe, Güte und Weisheit seien

miteinander im Bunde, dann geht der Sterbliche feſten und ſicheren Trittes einher, das Uebrige iſt des Schickſals.

In der dritten Gruppe treten wir unmittelbar in die Wirren und Kämpfe der nächſten Gegenwart und Wirklichkeit. Es ſind drei verſchiedene, untereinander eng zuſammenhängende Schriften; zwei Romane, »Geſchichte eines Deutſchen der neueſten Zeit« und »Der Weltmann und der Dichter«, und eine Sammlung von Aphorismen, welche den Titel »Betrachtungen und Gedanken über verſchiedene Gegenſtände der Welt und Literatur« führt. Klinger's reichſte und bleibendſte Werke. Unbeſtechliche Seelenhoheit und ruhige Klarheit erfahrener Weltbildung.

Der erſte Roman, »Geſchichte eines Deutſchen der neueſten Zeit«, iſt die Geſchichte eines jungen ſchwärmeriſchen Staatsmannes, der ſich in ſeiner Jugend ein begeiſtertes Freiheits- und Tugendideal aus Rouſſeau gebildet hat und nun auch in ſeinem reiferen Alter, an die Spitze eines kleinen deutſchen Staats geſtellt, ſein Gewiſſen nicht unter den Götzen des herrſchenden Syſtems beugen will. Der Lohn ſeiner hochherzigen Beſtrebungen iſt das leidvollſte Märtyrerthum. Als er bei Ausbruch der franzöſiſchen Revolution den Adel aufforderte, die Vorrechte aufzugeben, »welche ſich für dieſe Zeit und die darin lebenden Menſchen nicht mehr ſchicken«, wurde er als ein Feind des Adels und der alten und guten Ordnung verdächtigt, verfolgt und verdrängt. Und als er nun ſelbſt nach Frankreich ging, um dort die anbrechende Morgenröthe der neuen Freiheit mit eigenen Augen zu ſchauen, da erging es ihm, wie es Georg Forſter erging; er wurde der Augenzeuge der mörderiſchen Gräuel der Schreckenstage. Sein Herz verdüſterte ſich, und vergebens kämpfte er, in dieſer ihn wild umbrauſenden Anarchie ſeine wankende ſittliche Kraft in alter Klarheit und Unerſchütterlichkeit aufrecht zu halten. Sein Lebensmuth brach vollends, als, wie es ebenfalls das Schickſal Forſter's war, die Treuloſigkeit einer

heißgeliebten Frau auch sein häusliches Glück vernichtete. Er verliert den Glauben an die Macht der Tugend, er wird Menschenhasser; Menschenhasser besonders darum, weil er sich selbst haßt, daß er aufhören konnte, der zu sein, der er war. Gleichwohl ist dieser Roman, trotz seiner schrillen Herbigkeit, ein Evangelium der Liebe und der Versöhnung. Es ist sehr zu bedauern, daß der Dichter nicht die Kraft besessen hat, das allmähliche Wiedererwachen der besseren Natur seines Helden mit derselben Frische und Eindringlichkeit zu schildern, wie deren allmähliche Verdüsterung; die Entsühnung wird nur durch einen Deus ex machina, nicht durch die innere Folgerichtigkeit des Entwicklungsganges herbeigeführt. Aber der Grundgedanke des Romans ist: Es ist im Lauf der Welt schwer, sich den Glauben an die Herrschaft der Tugend nicht erschüttern zu lassen, und doch ist dieser Glaube der einzige Hort, der vor Verzweiflung schützt, und dem Menschen Antrieb und Kraft zum handelnden Leben giebt.

Und der zweite Roman, »Der Weltmann und der Dichter«, betrachtet das Wesen und die Bedingungen dieses handelnden Lebens selbst. Es ist ein mit feinster attischer Anmuth geführtes Gespräch zwischen zwei Jugendfreunden. Der eine ist ein glänzender Staatsmann, der in den klugen Berechnungen seines ganz auf die Wirklichkeit gerichteten Treibens die Sprache des Herzens nicht kennt oder, insoweit noch ein Stück Jugendidealität in ihm nachklingt, dieselbe als haltlose Phantasterei verwirft; der andere ist ein Dichter, der sich ganz von der Welt abgesondert hat und in stiller Einsamkeit nur den Träumen und Eingebungen seines edlen und begeisterten Herzens lebt. Es ist hergebracht, grade diesen Roman immer als Beweis anzuführen, wie durchaus unausgetilgt die Kluft zwischen Herz und Welt, Poesie und Prosa, idealistischer und realistischer Weltanschauung, oder wie man sonst diese Gegensätze nennen will, in Klinger geblieben sei. Und allerdings ist auch hier wieder, wie überall bei Klin-

ger, die Dissonanz schärfer hervorgehoben, als deren harmonische Lösung; unwillkürlich denkt man an die tiefsinnige Gedankenreihe, welche sich durch Goethe's Werther und Tasso und durch die Lehr- und Wanderjahre Wilhelm Meister's hindurchzieht und sie miteinander einheitlich verbindet. Dennoch scheiden Weltmann und Dichter als Freunde und verstehen sich besser, als sie laut erklären. Ihre Schlußbetrachtung läuft darauf hinaus, daß es um den Dichter schlecht bestellt ist, wenn das Herz nur ein eingebildetes vollkommenes Gute will, das der Verstand nirgends finden kann, und daß der Weltmann nur stümpert und sich an Schatten hält, wenn er nicht fest in sich selbst ruht und im Kleinsten wie im Höchsten immer nur aus der vollen und ganzen Menschennatur urtheilt und handelt.

Klinger's letzte Schrift, die Spitze der philosophischen Romane und der Abschluß seines gesammten schriftstellerischen Denkens und Wirkens, waren seine »Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und Literatur, Leipzig 1802 bis 1805«. Obgleich scheinbar wirr und abspringend durcheinandergeworfen, sind sie, wie der Verfasser selbst sehr bestimmt hervorhebt, doch von durchaus einheitlichem Geist und Sinn.

Peinvoller und dennoch siegreicher hat selten Jemand den schweren Kampf zwischen Dichter und Weltmann bestanden als Klinger. Nie hat er im Trubel und Lärm der rauschenden Weltbegebenheiten den Blick und die ideale Begeisterung für die letzten und höchsten Ziele der Menschheit, nie im Glanze des Hofes seine warme Volks- und Freiheitsliebe, nie unter den Fährlichkeiten einer vielfach ausgesetzten hohen amtlichen und gesellschaftlichen Stellung seinen tiefen sittlichen Ernst, seine unbeugsame Charakterstärke entweiht und verleugnet.

Wie kann der Deutsche solche Schätze seiner Literatur übersehen und vergessen? Nur die »Maximen und Reflexionen« Goethe's sind vergleichbar. Klinger ist nicht so tief und in sich

harmoniſch wie Goethe; aber ſein Merken und Sinnen geht nicht blos auf die innere Welt der Bildung, Sitte, Wiſſenſchaft und Kunſt, ſondern auch auf die großen Fragen und Anliegen des öffentlichen Lebens, auf den Gang der Politik und der Geſchichte.

Es iſt unmöglich, in die reichen Einzelheiten dieſer geiſt- und charaktervollen Gedanken und Empfindungen näher einzugehen. Ein Mann im vollſten Sinn des Worts; lebens- und weltkundig, von der umfaſſendſten ſelbſtändigen Bildung, hell und feſt, unerſchütterlich wahr und ehrlich gegen ſich und Andere. Unbeirrbarer Freiheitsſinn iſt ſein innerſtes Weſen. Dies bezeugen alle ſeine tief empfundenen Betrachtungen über Sittlichkeit und Lebensweisheit, ſein begeiſtertes Lob Luther's und Kant's, und ſein brennender Haß gegen die in Deutſchland eben aufkommende Romantik; dies bezeugt vor Allem ſeine erhebende ſittliche Entrüſtung über die gleißende Nichtigkeit des Fürſten- und Hoflebens, über die geiſtzermalmenden Wirkungen des Despotismus. Beſonders denkwürdig iſt das dieſen Aphorismen beigegebene Bruchſtück einer allegoriſchen Dichtung »Das zu frühe Erwachen des Genius der Menſchheit«; es iſt das Glaubensbekenntniß über die großen Ereigniſſe der franzöſiſchen Revolution. Der Dichter ſchaudert zurück vor den Freveln und Schrecken, mit denen ſich das blutige Werk vollzieht; aber er vergleicht es mit dem ſchrecklichen Zauberwerk der Medea, welche die ſtarren Glieder des abgelebten Alten in den kochenden Keſſel warf, damit ſie wieder jung und jugendſchön würden. Es hat etwas Rührendes, daß dieſe Dichtung mit der Hinweiſung auf Bonaparte und den jungen Kaiſer Alexander ſchließt, als die Wiederherſteller des erſchütterten Tempels des Genius der Menſchheit. Die Geſchichte weiß, wie bitter dieſe ſüßen Hoffnungen enttäuſcht wurden; und der Dichter ſelbſt hat ſchwer unter dieſer Enttäuſchung gelitten. Aber der Grundgedanke dieſer Dichtung iſt erhaben und unangreifbar. Wo iſt der rettende Ausweg aus

der menſchenunwürdigen Finſterniß und Verderbniß? Die Menſchheit kann die Erlöſung nur ſich ſelbſt bringen; durch fortſchreitende Aufklärung und freieres Staatsthum.

Maximilian Klinger war kein großer Dichter, aber ein ernſter Denker, eine tief ringende Natur.

Eines ſeiner Aphorismen lautet: »Was ich mit allen dieſen Betrachtungen und Gedanken in deutſcher Sprache zu dieſer Zeit will? Kraft erwecken! Gelänge mir dieſes, ſo wirkte ich ein größeres Wunder als Moſes, da er Waſſer aus dem Felſen ſchlug; doch die Juden waren durſtig«. Dieſes Wort gilt von Klinger's geſammtem Denken und Wirken. Was er ſelbſt ſich in harten Bildungskämpfen errungen, das ſollte das Eigenthum des ganzen deutſchen Volks werden, Heroismus der ſittlichen Kraft, Sinn für fortſchreitende politiſche That.

Treffend urtheilt Jean Paul in der Vorſchule der Aeſthetik, wenn er (Werke, Bd. 41, S. 130) ſagt: »Ich frage Jeden, ob er nicht zugeben und einſehen muß, daß Klinger's Dichtungen den Zwieſpalt zwiſchen Wirklichkeit und Ideal, ſtatt zu verſöhnen, nur erweitern, und daß jeder Roman deſſelben, wie ein Dorfgeigerſtück, die Diſſonanzen in eine ſchreiende letzte auflöſt. Nur der matte kurze Frieden der Hoffnung oder ein Augenſeufzer ſchließt zuweilen den Krieg zwiſchen Glück und Werth. Aber ein durch Klinger's Leben und Werke gezogenes Urgebirge ſeltener Mannhaftigkeit entſchädigt für den vergeblichen Wunſch eines froheren farbigen Spiels«.

Seit 1805 hat Klinger nichts Schriftſtelleriſches mehr veröffentlicht. Doch veranſtaltete er 1812 noch eine Auswahl ſeiner Werke.

Das Alter Klinger's war trüb und freudlos. Zwar gehörte er zu den höchſtgeſtellten Männern Rußlands, ſelbſt Kaiſer Nicolaus ehrte ihn noch durch Gunſt und Auszeichnungen; ſeine ſtrenge Pflichttreue und Selbſtloſigkeit hatte ihm in der That

trotz der Eifersucht so vieler Höflinge das Vorrecht, ganz er selbst sein zu dürfen, erworben. Aber es zehrte an ihm das schwer empfundene Mißbehagen, in einem Lande und unter einem Volke leben zu müssen, das er nicht liebte; es bedrückte ihn der Schmerz um einen heißgeliebten Sohn, den er in der Schlacht von Borodino verloren, der Schmerz um seine Gattin, die sich über den Verlust dieses Sohnes blind geweint hatte.

Bulgarin in seinen Memoiren (übersetzt von E. v. Rheinthal und H. Clemenz, Jena 1856) und Fanny Tarnow in ihren »Reisebriefen aus Petersburg« (1819) und in ihrem Roman »Zwei Jahre in Petersburg« (1833), geben von Klinger's Persönlichkeit ausführliche Schilderungen. »Seine Haltung«, sagt Fanny Tarnow, »war, ohne steif zu sein, militärisch stolz und grade, und vorzüglich lag in der Art, wie er den Kopf trug, etwas sehr Charakteristisches. Man sah es ihm an, daß er im Leben immer und überall aufrecht gestanden und sich nie demüthig gebeugt habe. In der Tiefe des ruhig sinnenden Blickes sprach sich eine Entschlossenheit und Kraft aus, die dem Aergsten, was der Mann im Leben zu erdulden gehabt hatte, Trotz geboten zu haben schien. In seinem Gesicht war kein Zug von Milde, kein Schimmer von Freundlichkeit, aber auch durchaus nichts Herbes und Abstoßendes, nur Gepräge von Großheit und einer im Lauf der Jahre eisern gewordenen Kraft«. Und dieser Eindruck wird auch von E. M. Arndt (Wanderungen S. 82) bestätigt.

Am 25. Februar 1831 starb Klinger als verabschiedeter Generallieutenant in Petersburg, kurz vor dem Antritt seines achtzigsten Lebensjahres. Auf seinem Grabstein liest man die Worte: »Ingenio magnus, pietate major, vir priscus«. »Groß an Geist, noch größer an Charakter und Gesinnung, ein Mann von alter Art«.

2.

Jean Paul.

Auch Jean Paul iſt durchaus ein Kind der Sturm- und Drangperiode.

Johann Paul Friedrich Richter, in der deutſchen Literaturgeſchichte unter den Namen Jean Paul bekannt, war am 21. März 1763 zu Wunſiedel geboren. Er war kaum vier Jahre jünger als Schiller.

Träumeriſch war der Knabe in der ſtillen Poeſie eines ländlichen Pfarrhauſes aufgewachſen. In die Seele des regſamen Jünglings fielen die Nachwirkungen Klopſtock's und Gellert's, fielen die großen Anregungen Rouſſeau's, Herder's, Goethe's, Jacobi's. Und dieſer gemüthsweiche hochſtrebende Jüngling ſah ſich ſchon als Leipziger Student, nach dem Tod des Vaters, plötzlich in die drückendſte Noth des Lebens geworfen und von der Möglichkeit ruhig ſteter Fortbildung abgeſchnitten. In den entſcheidendſten Jahren, in welchen ſich die Lebensanſchauung des Menſchen bildet und feſtſetzt, umdrängte ihn bald das elendeſte Hauslehrerjoch, bald das kummervollſte Hungerleben bei der armen Mutter in einem kleinen Landſtädtchen im Fichtelgebirge. Wie natürlich alſo, daß jenes tiefe grübleriſche Weh über den tragiſchen Widerſpruch zwiſchen Ideal und Wirklichkeit, zwiſchen den Forderungen des überquellenden warmen Herzens und der undurchbrechbaren Enge und Kälte der widerſtrebenden Weltverhältniſſe, das der Grundton der geſammten Zeitſtimmung war, auch für ihn der Grundton ſeines innerſten Denkens und Empfindens wurde?

Gleichwie in den erſten Schriften Goethe's und Schiller's und der anderen Stürmer und Dränger, ſo auch in den erſten

Schriften Jean Paul's die scharfe und rückhaltslose Gegenüberstellung der Wirklichkeit und des gährenden inneren Unendlichkeitsgefühls; und gleichwie in Goethe und Schiller und in den anderen die Wirren der Sturm- und Drangperiode überlebenden Strebensgenossen, so auch in Jean Paul mit zunehmender Reife das Ringen und Kämpfen, diesen Zwiespalt zu überwinden und zu heiterer, in sich befriedigter Versöhnung zu klären.

Doch innerhalb dieser gemeinsamen Stimmungen und Entwicklungen ist die Stellung Jean Paul's eine durchaus gesonderte. Zu dem freien und harmonisch schönen Menschheitsideal Goethe's und Schiller's vermag er nicht vorzudringen; hinter diesen Größten steht er weit zurück sowohl an Begabung wie an sittlicher Energie schonungsloser Selbsterziehung. Und andererseits ist er doch ebensosehr geschützt vor den Schwächen und Einseitigkeiten der anderen Nachzügler der Sturm- und Drangperiode; für die herbe Weltverachtung Klinger's ist sein Gemüth zu weich und liebevoll, für die haltlose Phantastik der Romantiker hat er zu viel Ernst der Gesinnung und zu viel frischen unmittelbaren Thatsachensinn. Jean Paul versöhnt sich nicht mit der Wirklichkeit, und doch liebt er sie. Von den zwei Seelen, die in seiner Brust wohnen, sucht sich die eine in süßlicher Sentimentalität über die Enge der Menschennatur hinwegzuschwärmen und in ungestillter Sehnsucht sich nach dem erträumten Wunderland des schrankenlos verwirklichten Ideals zu flüchten, die andere aber versenkt sich mit liebevoller und gemüthstiefer Hingebung und mit ächt poetischem Auge in alle großen und kleinen Freuden irdischer Beschränktheit, selbst des unscheinbarsten und geringfügigsten Kleinlebens. So bleibt in Jean Paul sein ganzes Leben hindurch ein ungelöster Widerspruch, ein endloses ruheloses Herüber und Hinüber des, wie es ihm dünkt, unaustilgbaren Gegensatzes der Entzückungen und der Kräfte des Menschen.

Jean Paul iſt, wie es jede ächte Bildung verlangt, Idealiſt und Realiſt zugleich; aber er weiß nur mit beiden Standpunkten abzuwechſeln, nicht den einen durch den anderen zu begrenzen und zu ergänzen. »Flügel für den Aether« und »Stiefeln für das Pflaſter«; nur kein ruhiger gemeſſener Gang. »Dampfbäder der Rührung« und »Kühlbäder der Satire«; nur keine gleichmäßige erquickende Temperatur. Und die nagende Pein dieſes tiefen Zerwürfniſſes, in welcher immer »ſein ſatiriſches Gefühl ſeiner erweichten Seele die Moſisdecke abzieht«, iſt es, die ihn nach der ſcharf ausgeprägten Eigenthümlichkeit ſeines Naturells zum Humor treibt, der zwar nicht die Verſöhnung ſelbſt, aber doch das unwankbare Streben nach Verſöhnung iſt, der zwar den Bruch der ſtreitenden Gegenſätze nicht aufhebt, ſondern ihn nur durch ein komiſches Ineinanderſpielen derſelben verdeckt, aber im Witz der Melancholie doch auch die trüben Nebelwolken mit der Sonne der Idealität durchwärmt und durchleuchtet und den tragiſchen Schmerz mit der Luſt innerer Seligkeit belächelt.

Niemand hat über den Urſprung und das Weſen ſeiner humoriſtiſchen Lebensanſchauung treffender geſprochen als Jean Paul ſelbſt.

In der am 29. Juni 1795 geſchriebenen Vorrede zu ſeiner idylliſchen Novelle Quintus Fixlein ſagt er: »Ich konnte nie mehr als drei Wege, glücklicher, nicht glücklich, zu werden, auskundſchaften. Der erſte Weg, der in die Höhe geht, iſt: ſo weit über das Gewölke des Lebens hinauszudringen, daß man die ganze äußere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäuſern und Gewitterableitern von weitem unter ſeinen Füßen nur wie ein eingeſchrumpftes Kindergärtchen liegen ſieht. Der zweite iſt: grade herabzufallen in's Gärtchen und da ſich ſo einheimiſch in eine Furche einzuniſten, daß wenn man aus ſeinem warmen Lerchenneſt herausſieht, man ebenfalls keine Wolfsgruben, Beinhäuſer und Stangen, ſondern nur Aehren erblickt, deren jede

für den Neſtvogel ein Baum und ein Sonnen- und Regenſchirm iſt. Der dritte endlich, den ich für den ſchwerſten und klügſten halte, iſt der, mit den beiden andern zu wechſeln.« Jean Paul fährt fort: Die Himmelfahrt des erſten Weges ſei nur für den geflügelten Theil des Menſchengeſchlechts, d. h. für den kleinſten. Der zweite Weg ſei für die Leidenden und Gedrückten; er mahne ſie, die kleinen Freuden höher zu achten als die großen, den Schlafrock höher als den Bratenrock. Der dritte Himmelsweg aber, der Wechſel mit dem erſten und zweiten, ſei der angemeſſenſte, weil das Leben ſelbſt ein ſo buntes Zuſammen von langweiligen Ebenen und erhabenen Gotthardsbergen ſei; wohl dem, der von kleinen Freuden und Pflichten zu großen ſteige, und wohl dem, der ebenſo wieder aus dem genialiſchen Glück in das häusliche einzubeugen vermöge!

Und in einem ſeiner Romane, im Hesperus, ſagt Jean Paul, ſeine Seele kämpfe um das Gleichgewicht ſeiner negativ elektriſchen Philoſophie und ſeines poſitiv elektriſchen Enthuſiasmus; aus dem Aufbrauſen beider Spiritus könne nichts werden als der Humor. Ja, in demſelben Roman nennt er ſeine Seele eine dreigetheilte, eine empfindſame, philoſophiſche und humoriſtiſche.

Jean Paul ſteht nicht auf der höchſten Stufe des Humors; dazu fehlt es ihm an dichteriſcher Geſtaltungskraft, an Weite des Weltblicks, an Schärfe der Menſchenkenntniß. Dennoch iſt Jean Paul ein großer und ächter Humoriſt. Er gehört zu den Seltenen und Auserleſenen, deren Humor auf dem Grund eines liebenswürdigen Herzens, eines tiefen und reinen Gemüths ruht.

Die erſten Anfänge Jean Paul's ſind unbedeutend und unerfreulich. Die »Grönländiſchen Prozeſſe« (1782) und die »Auswahl aus des Teufels Papieren« (1783 — 89) ſind das Ausſprechen der inneren Zerriſſenheit und Zerklüftung; aber nicht in der tiefen Tragik der Jugenddichtung Goethe's und Schiller's,

ſondern in der Weiſe flacher und geſtaltloſer Satire. Die Form iſt barock; der Gehalt iſt geringfügig, noch ganz die Stoffwelt Rabener's und Liscow's. Die Stimmung iſt eine höchſt verbitterte, »Ekel an der tollen Maskerade und Harlekinade, die man Leben nennt, Ekel an der Erde, die nur eine Sackgaſſe in der großen Stadt Gottes, nur eine dunkle Kammer voll umgekehrter und zuſammengezogener Bilder aus einer ſchöneren Welt iſt«. Nirgends ein milder Hauch der Liebe. Als Jean Paul in ſeinem Alter dieſe Schriften auf's neue herausgab, wunderte er ſich ſelbſt über dieſe maßloſe Herbheit. Das Vorwort ſagt entſchuldigend: »Der Verfaſſer genoß zwar täglich während der ganzen Zeit die ſchönſten Gegenſtände des Lebens, den Herbſt, den Sommer, den Frühling, mit ihren Landſchaften auf der Erde und im Himmel; aber er hatte nichts zu eſſen und anzuziehen, ſondern blieb in Hof im Vogtlande blutarm und wenig geachtet«.

Erſt um das Jahr 1790 begann die Blüthezeit Jean Paul's. Die Eſſigfabrik, um mit ſeinen eigenen Worten zu ſprechen, wurde geſchloſſen. Der Achtundzwanzigjährige hatte endlich ſein eigenſtes Weſen gefunden, und das lang zurückgedrückte übervolle Herz ergoß in reich ſprudelnder Schaffensluſt, was in ihm wogte und fluthete, was in ihm ſelig war, liebte und weinte.

Aus der Zeit von 1790 bis 1804 ſtammen alle jene poeſievollen ſeltſamen Schöpfungen, an welche wir vornehmlich denken, wenn wir den Namen Jean Paul nennen.

Sie zerfallen in zwei Gruppen. Die eine Gruppe beſteht aus Romanen und Romanfragmenten, die ſich mit den höchſten Bildungsfragen beſchäftigen und ſich zum Theil in den höchſten Geſellſchaftskreiſen bewegen; die andere Gruppe beſteht aus Idyllen des deutſchen Kleinlebens. Beide Gruppen gehen in ihrer Entſtehung bunt durcheinander, denn ſie ſind durchaus von der einen und ſelben Grundſtimmung getragen, ſind nur verſchiedene Spiegelungen des einen und ſelben Grundgedankens.

Immer und überall der heiße Kampf zwiſchen Ideal und Leben. In den Romanen die Fragſtellung und die Verzweiflung an der Möglichkeit zwingender Löſung; in den Idyllen Erſatz für die mangelnde Antwort, freilich ein ſehr beſchränkter.

Für die Erkenntniß der Bildungsgeſchichte des Dichters ſind die Romane am wichtigſten; an künſtleriſchem Werth ſind den Romanen die Idyllen entſchieden überlegen.

Das Thema der Romane iſt das Thema des Werther, des Taſſo, des Wilhelm Meiſter. Aber was für ein unüberſpringbarer Abſtand!

Bedeutungsvoll klingt dies Thema bereits im erſten Roman an, in der »Unſichtbaren Loge« (1793). Doch iſt das Motiv noch ſehr niedrig gegriffen, noch flach moraliſirend, noch ganz katechismusmäßig. Guſtav, der Held, war, um vor den Verzerrungen des Lebens geſchützt zu bleiben, in den erſten zehn Jahren ſeiner Kindheit in einer ausgemauerten Höhlung des Schloßgartens erzogen worden, hatte ſodann einen Hofmeiſter erhalten, der ihn in alle hohen Ideale des Geiſtes und des Herzens einführte, wurde Cadett, öffnete ſein überſtrömendes Herz allen Entzückungen erſter Freundſchaft und erſter Liebe, kam an den Hof und unterlag dort nur allzubald den ſündhaften Verlockungen, in die ihn eine buhleriſche Frau zu ziehen wußte. Hier bricht der Roman ab. Ein pädagogiſcher Geheimbund ſollte die innere Läuterung und Erziehung des Helden zu gereifterer und gekräftigterer Idealität übernehmen.

Höher im Motiv ſteht der zweite Roman, »Hesperus«, im Mai 1793 begonnen, im Mai 1795 vollendet. Der Kampf des idealiſtiſchen Herzens wird klar in's Auge gefaßt, aber er kommt nicht zum Austrag. Victor, der Held des Romans, ein reiferer Guſtav, iſt durchglüht von der idealſten jugendlichen Begeiſterung, er will dieſe Ideale in Leben und Wirklichkeit führen. Unter der Maske des Leibarztes eines kleinen deutſchen Fürſten wird

er zugleich deſſen Seelenarzt und Rathgeber. Die wohlgemeinte Abſicht verläuft ohne Entwicklung und Ergebniß. Victor flüchtet zurück in ſeine überquellende Gefühlsinnerlichkeit und findet ſein Glück in der Liebe einer gleichgeſinnten ätheriſchen Mädchenſeele, in der Liebe Klotildens. Daneben eine Reihe von Charakteren, die in ihrer ſchroffen Einſeitigkeit nur um ſo eindringlicher die Nothwendigkeit harmoniſcher Lebensanſchauung ausſprechen ſollen. Der einſeitige Realismus in der abgewelkten Herzensdürre des Lord Horion, in der höfiſchen Nichtigkeit Mathieu's, in der Philiſterhaftigkeit Eymann's; der einſeitige Idealismus in der Geſtalt Emanuel's, deſſen Gefühlsüberſchwenglichkeit ſich bis in den Wahnwitz indiſchen Büßerlebens verliert und ſich zuletzt in ſich ſelbſt aufreibt.

Inzwiſchen aber hatte ſich die Bildung Jean Paul's vertieft. Er hatte kleine Reiſen gemacht und hatte einige größere Städte geſehen; er lebte eine Zeitlang abwechſelnd in Meiningen, Hildburghauſen, Koburg, und ſtand mit den dortigen kleinen Höfen in Verbindung, er hatte viel beobachtet und viel erlebt, er war durch die Schule der Frauen gegangen. Er war in Weimar in die Nähe Goethe's und Schiller's getreten und lebte im belehrenden vertrauten Umgang mit Herder. Und, was wohl zu beachten iſt, inzwiſchen war Goethe's Wilhelm Meiſter erſchienen, der daſſelbe große Thema, durch das Jean Paul ſo tief bedrängt war, zu ſo feſtem und klarem Abſchluß gebracht. In zwei aufeinander folgenden Romanen, die mit den früheren Romanen im engſten Zuſammenhang ſtehen, aber deren reifere Fortbildung ſind, ſuchte Jean Paul einen ähnlichen Abſchluß zu gewinnen. Der »Titan« iſt die Fortbildung des Hesperus und ſchildert die Nothwendigkeit des Heraustretens aus der Innerlichkeit in das handelnde Leben; in den »Flegeljahren« ergriff Jean Paul das Thema des Wilhelm Meiſter unmittelbar und ſchilderte oder wollte wenigſtens ſchildern die Nothwendigkeit

der inneren Versöhnung und gegenseitigen Durchdringung des idealistischen und realistischen Denkens und Empfindens, die Nothwendigkeit der Maßbeschränkung oder, wie Jean Paul selbst sich einmal ausdrückt, den Vorzug der Harmonie vor der Kraft. Aber auch in diesen Romanen nur Streben, nur Anlauf, nur geniales Erkennen und Aufstellen des Ziels; es fehlt die letzte lösende Antwort.

Der »Titan« wurde in den Jahren 1797 bis 1802 geschrieben.

Albano der Held, wird als Titan bezeichnet, weil sein ganzes Wesen erfüllt ist von dem Sturm und Drang schrankenloser Gefühlsidealität. Die Handlung beginnt mit der Liebe zweier überfluthender Herzen. Widerstand von Seiten der herzlosen Aeltern der Geliebten. Liane, eine ätherische, leidenschaftlich erregte, ekstatische Natur, zum Theil dem Porträt der Frau von Kalb, die nach der unglücklichen Liebe zu Schiller in ein gleiches Verhältniß zu Jean Paul getreten war, nachgebildet, erblindet und stirbt. Albano verfällt tiefer Verzweiflung bis zum Wahnsinn. Er reist nach Italien. Angesichts dieser Grabstätte der Weltgeschichte fühlt er sich verändert bis ins Innerste. »Wie in Rom, im wirklichen Rom«, schreibt er begeistert an seinen Lehrer Dian, »ein Mensch nur genießen und vor dem Feuer der Kunst weich zerschmelzen könne, anstatt sich schamroth aufzumachen und nach Kräften und Thaten zu ringen, das begreif ich nicht; es giebt etwas Höheres als die schwelgerischen Spiele des Gefühls, Thun ist Leben, darin regt sich der ganze Mensch und blüht mit allen Zweigen«. Er sinnt auf große Thaten und will theilnehmen an den Freiheitskämpfen der französischen Revolution. Der Plan wird durchkreuzt. Albano findet eine neue Liebe in Linda, einer hohen, genial starkgeistigen Mädchenseele, in deren Charakterzeichnung wieder ganz bestimmte Eigenheiten und Anschauungsweisen der »Titanide« Charlotte

von Kalb entlehnt ſind. Auch dieſe Liebe endet unglücklich; Linda wird durch die teufliſchen Künſte Roquairols verführt. Erſt in einer dritten Liebe, in Idoine, findet Albano ſein eigenes höheres Selbſt, das in ſich klare und unbefangene Daſein der von ihm als Ziel klar erkannten und doch bisher nicht erreichten harmoniſchen Seelenſchönheit. Zuletzt ſtellt ſich heraus, daß Albano ein Prinz iſt. Er kommt zur Regierung und wird ein edler und weiſer Fürſt.

Nicht ein in ſich ſchönes und harmoniſch verſöhntes, ſondern nur ein nach innerer Schönheit und harmoniſcher Verſöhnung ringendes Gemüth ſpricht aus der Charakterzeichnung Albano's. Was in Wilhelm Meiſter innere Entwicklungsnothwendigkeit und feſte pſychologiſche Folgerichtigkeit iſt, das ſpielt ſich hier, zum Theil in ſehr gewöhnlichen Romaneffecten ohne alle Wahrheit und Möglichkeit, nur ſehr loſe und äußerlich ab; und zwar, da wir Albano nur im Entſchluß zu thatkräftigem Handeln, nicht im thatkräftigen Handeln ſelbſt ſehen, mehr nur auf das höchſte Ziel hinweiſend, nicht es bethätigend und verwirklichend. Gleichwohl hatte Jean Paul Recht, wenn er jederzeit den »Titan« als ſein Hauptwerk betrachtet wiſſen wollte. Eine unendliche Fülle tiefſter Lebensweisheit liegt namentlich in den Nebencharakteren, die auch hier wieder wie im Hesperus, nur tiefer und genialer, die Schwächen und Gefahren unfertiger Einſeitigkeit zu anſchaulichem Ausdruck bringen. Schon in den Frauengeſtalten liegt eine höchſt bedeutſame Steigerung; man ſieht deutlich die Einwirkung Mignon's und Aurelien's, der ſchönen Seele, Natalien's. Liane iſt die ekſtatiſche Sentimentalität, Linda die emanzipirte Freigeiſterei der Leidenſchaft, Idoine die in den unüberſchreitbaren Lebensbedingungen glückliche und doch von allem Höchſten und Größten gehobene reine und wahre Seelenſchönheit. Und noch tiefer enthüllten ſich die furchtbaren Abgründe modernen Bildungslebens in der Zeichnung und Gruppi-

rung der Männergestalten. Besonders in zwei Gestalten zeigt sich der scharfblickende tiefsinnige Seelenforscher in genialster Meisterschaft. Es galt die Tragik des krankhaften Idealismus oder, wie sich Jean Paul in einem Briefe an Jacobi (vgl. Aus Jacobi's Nachlaß, herausgegeben von R. Zöpprit. Bd. 1, S. 202) ausdrückt, die Zuchtlosigkeit und Ueberfruchtung desselben hervorzuheben; Jean Paul griff die beiden Richtungen heraus, die ihm und den Zeitgenossen am meisten Verderb drohten. Wie Liane die ekstatische Sentimentalität ist, so ist ihr Bruder Roquairol der überspannte blasirte Schöngeist, der sophistische Wüstling, der im gesetzfeindlichen Glauben an das ausschließliche Recht der alleinseligmachenden Phantasie sich bis zu teuflischer Bosheit verzerrt und zuletzt als »ein Abgebrannter des Lebens« in Selbstmord endet, den er, um auch seinen Tod mit den Schauern der Poesie aufzuputzen, Abends auf dem Theater, vor den Augen einer dichten Zuschauermenge und vor den Augen seiner von ihm frevelhaft betrogenen und geschändeten Geliebten, theatralisch ausführt. Es kann kein Zweifel sein, daß Jean Paul sein Absehen gegen die öde sittenverderbliche Phantasterei der eben entstehenden Romantiker richtete; mit vollem Recht hat man auf Tieck's William Lovell verwiesen. Und neben der Gestalt Roquairol's steht die humoristische Gestalt Schoppe-Leibgebers. Es ist das ergreifende Spiegelbild der trüben Zwiespältigkeit des Humors selbst. Die im unsteten Wechsel spottenden Zorns und hingebender Liebe friedlose Doppelnatur Schoppe-Leibgebers wird sich mehr und mehr selbst ein unheimliches Räthsel; und dies brütend grüblerische Versinken in sich führt ihn allmälich zum Wahnsinn, in welchem sich das zerstörte Ich als das grauenhafte Zusammen von zwei untrennbaren und doch unvereinbaren Doppelgängern anschaut und in entsetzlichster Furcht vor sich selbst zurückschreckt. Es ist klar, daß Jean Paul in diese Gestalt, die auch im Siebenkäs ihr seltsames Spiel treibt, ein gut Theil

seines eigenen Wesens, namentlich aus der herben Zeit seiner Jugend, gelegt hat. Eine unerbittlich strenge Selbstschau!

In den Jahren 1802 — 1804 schrieb Jean Paul »Die Flegeljahre«. Dieser Roman ist die folgerichtig geforderte Fortbildung und Vertiefung des Titan. Es ist die eine Seite der sittlichen Lebenskunst, aus der träumerischen Innerlichkeit in das frisch zugreifende Handeln zu treten; die andere Seite aber ist, daß, soll das Handeln rechter Art sein, der Handelnde sich erst selbst erziehe und kläre.

Die Flegeljahre, obgleich in der Form eines komischen Romans gehalten, sind ein tief ernstes Seitenstück zu Wilhelm Meister's Lehrjahren. Jean Paul war sich dieser Verwandtschaft klar bewußt. Wird in der Bildungsgeschichte Wilhelm Meister's ein junger Mann geschildert, der von idealistischer Ueberschwenglichkeit zur Einsicht in die Nothwendigkeit sittlicher Maßbeschränkung und fester Werkthätigkeit geführt wird, ohne doch darüber die Poesie und die Schwungkraft ächter Idealität zu verlieren, so ist auch hier die gleiche Aufgabe und das gleiche Ziel. Ein reicher Sonderling setzt in seinem Testament einen blutarmen, liebenswürdigen, gefühlsselig träumerischen Jüngling zum Universalerben ein; aber unter Bedingungen, die durch die harten Chicanen und Vexationen der neidischen Nebenerben den idealistischen Schwärmer ernüchtern und zu einem auch für das werkthätige Weltleben brauchbaren Menschen erziehen sollen. Es ist ein unvergängliches Bild ächtester Poesie, das uns in Walt, dem Helden des Romans, entgegentritt. Eine Jünglingsgestalt, aus der tiefsten deutschen Gemüthswelt gegriffen; hinreißend liebenswürdig in dem rührenden Widerspruch zwischen der unergründlichen Tiefe seines überströmenden Herzens und der arglosen Blödigkeit und Ungeschicktheit in allen Außendingen. Dem idealistischen Träumer steht sein Zwillingsbruder Vult zur Seite, der realistische, bereits durch das Leben geschulte, welterfahrene

Gegenpart, der Walt zu erziehen und zu überwachen ſucht, daß dieſer nicht ſeines Erbthums verluſtig werde; Vult erkennt und rügt alle Schwächen Walt's, aber mit dem liebenden Auge des Bruders, der, fern von aller meiſternden Härte, auch in der nur halbgeöffneten Knospe die Schönheit der kommenden Blüthe ſieht und ſich in Allem, was nicht zur äußeren Lebensklugheit in nächſtem Bezug ſteht, ſogar willig unterordnet. Nur ein im ſchönſten Sinn edles und reines Gemüth konnte ein ſo wunderbares Zuſammen und Gegenüber erfinden. Es iſt fraglos, worauf der Verlauf des Romans hinausging. Wahrſcheinlich wurde durch all die argloſen Unbehilflichkeiten Walt's die Erbſchaft verſcherzt; ein größeres und höheres Beſitzthum aber ſollte dem ſtrebenden Jüngling zu eigen werden, die Klärung zu dem ächten und wahren Idealismus, der nicht von dem Leben abſieht, ſondern in durchgebildeter Weiſe mit dem Leben verſöhnt iſt und daſſelbe frei ſchöpferiſch fortgeſtaltet. Gleich Wilhelm Meiſter ſollte der Held, der ausgegangen war, ſeines Vaters Eſelin zu ſuchen, ein Königreich finden. Aber eine Thatſache von höchſter Bedeutung iſt es, daß grade dieſer Roman unvollendet blieb. Dies Fragmentariſche iſt kein Zufall. Nur ein Dichter, der in ſich ſelbſt zum Abſchluß gekommen war, konnte die Erreichung dieſes ächten und wahren Idealismus darſtellen. Wie bezeichnend, daß ſich Jean Paul über dieſe »geborene Ruine« mit dem Gedanken tröſtete, daß der Menſch rund herum in ſeiner Gegenwart nichts ſehe als Knoten, daß erſt hinter dem Grabe die Auflöſung liege, und daß die ganze Weltgeſchichte für uns nur ein unaufgelöſter Roman ſei!

Und auch die ſpäteren Romane Jean Paul's haben die Löſung nicht gebracht. Das innere Entwicklungsleben Jean Paul's ſchritt nicht weiter. Im Gegentheil; die ſchöpferiſche Kraft Jean Paul's war ſeit der Herausgabe der Flegeljahre entſchieden im Sinken. »Der Komet oder Nicolaus Marggraf«, 1811

begonnen, obgleich erſt 1820 — 1822 veröffentlicht, lehnt ſich an die Gedankenkreiſe des Titan. Ein wunderlicher Kauz träumt den Traum hoher Thätigkeit und wählt zu ſeiner Weltbeglückung die verkehrteſten Mittel; es iſt ein Traum, ein wüſtes Durcheinander ſinnloſer Phantaſtereien. »Katzenberger's Badereiſe« (1809) lehnt ſich an die Gedankenkreiſe der Flegeljahre. Zwiſchen einen Realiſten, einen widrigen Cyniker, und zwiſchen einen Idealiſten, einen ſüßlichen Schöngeiſt nach neueſtem romantiſchen Schnitt, ſtellt ſich eine naiv ſchlichte, aber tüchtige gebildete Soldatennatur, die ſich ſogleich alle Herzen erobert; aber die Ausführung iſt dürftig und carrikirt. An die Stelle des ernſten Humors tritt in dieſen ſpäteren Romanen das blos Poſſenhafte, oft ſogar das Barocke und Triviale.

Es war ein Wort tiefſter Selbſterkenntniß, als Jean Paul am 16. Januar 1807 an Knebel ſchrieb: »Die zwei Brennpunkte meiner närriſchen Ellipſe, Hesperus-Rührung und Schoppens-Wildheit, ſind meine ewig ziehenden Punkte; und nur gequält geh ich zwiſchen beiden, entweder blos erzählend oder blos philoſophirend, erkältet auf und ab«.

Doch ein Heim muß der Menſch haben.

Weil Jean Paul, um in der Sprache Schiller's zu ſprechen, ſeinen inneren Streit nicht in der geiſtreichen Harmonie einer völlig durchgeführten Bildung endigen konnte, ſo war es ihm Bedürfniß mit innigſter Hingebung in naive Zuſtände und Stimmungen zurückzugreifen, in welchen der Streit noch gar nicht erwacht iſt. Oder, um in der Sprache Jean Paul's ſelbſt zu ſprechen, weil Jean Paul nicht die reine Höhe des idealiſchen Glücks gewinnen konnte, war es ihm Bedürfniß, zuweilen ſeinen Standpunkt zu wechſeln und, wenn auch nicht wie Rouſſeau in die Urwälder, doch mit ſentimentaliſcher Rührung in die ſtille Beſchränktheit bürgerlich häuslichen Glücks einzubeugen.

Hier liegt der Urſprung ſeiner Idyllen, die reinſte und herzgewinnendſte Seite Jean Paul's.

Sagt, warum alle die trüben und bangen Zweifel, die das müßig grübleriſche Bildungsleben in uns geworfen hat? Iſt nicht die unendliche quellende wehende Welt, in welcher ſich Kraft an Kraft und Blüthe an Blüthe reiht, um uns, über uns, unter uns? O Jugend, o erſte Liebe! O Frühling und Morgenroth und Sternennacht und Freudenthränen! »Wie herrlich iſt's, daß man iſt«. »Eine athmende Bruſt, in der nichts als das Paradies, eine Predigt und ein Abendgebet, wahrlich! damit will ich einen Gott zufriedenſtellen, der den Himmel verlaſſen hat, um einen neuen hier unter uns zu finden!«

Jean Paul, in ſeliger Kindheit im Lehrer- und Pfarrerleben vogtländiſcher Dörfer und Landſtädte aufgewachſen, wurzelte mit ſeinen heiligſten Empfindungen in dieſen Erinnerungen ſtillbeſchaulicher Genügſamkeit, welche auch aus Armuth und Elend Freude und Glück zu ziehen weiß, und in kindlicher Zufriedenheit an die Möglichkeit, daß es anders ſein könne, gar nicht zu denken wagt. Jean Paul wurde der Genremaler des deutſchen Kleinlebens. Er, der Goethe und Schiller, nachdem ſie ſich ſo ausſchließlich der Nachahmung der Antike zugewendet hatten, als »griechenzende Formſchneider« verſpottete, wurde durch dieſe ureigen volksthümlichen Gemälde in der That eine ſehr wirkſame Ergänzung Goethe's und Schiller's. Beſonders auf Grund dieſer Idyllen iſt es geſchehen, daß man Jean Paul lange Zeit, freilich etwas überſchwenglich, den deutſcheſten deutſchen Dichter genannt hat.

Zuerſt wagte ſich dies gemüthvoll idylliſche Weſen nur ganz verſchämt und ſchüchtern hervor. Unter dieſen erſten kleineren Idyllen iſt die hervorragendſte: »Leben des vergnügten Schulmeiſterlein Maria Wuz in Auenthal« (1790).

Sie iſt geſchrieben für Alle, die eine athmende Bruſt haben

für die einzigen feuerbeſtändigen Freuden des Lebens, für die häuslichen. Ach, er war ſo arm, der kindlich gute, ſtille, beſcheidene Schulmeiſter; aber er verſtand von Grund aus die ſchwere und doch für gute Herzen ſo leichte Kunſt, ſtets fröhlich zu ſein. Er war ein rechter Flügelmann der Freudenhandgriffe, jeden Tag und jede Stunde auszukernen. Weil er ein Bücherfreund war und doch ſich die Bücher nicht kaufen konnte, ſchrieb er ſich die Bücher, deren Titel ihm im Meßkatolog am beſten gefielen, ſeelenvergnügt ſelbſt; und ſein Sohn klagte oft, daß in manchen Jahren ſein Vater vor literariſcher Geburtsarbeit kaum nieſen konnte. Den ganzen Tag freute er ſich auf oder über etwas. »Vor dem Aufſtehn,« ſagt er, »freu ich mich auf das Frühſtück, den ganzen Vormittag aufs Mittageſſen, zur Vesperzeit aufs Vesperbrot und Abends aufs Nachtbrot, und ſo hat der Alumnus Wuz ſich ſtets auf etwas zu ſpitzen.« Trank er tief, ſo ſagt er: »Das hat meinem Wuz geſchmeckt«, und ſtrich ſich den Magen; nieſte er, ſo ſagte er, »Helf Dir Gott, Wuz!« Im fieberfroſtigen Novemberwetter letzte er ſich auf der Gaſſe mit der Vormalung des warmen Ofens und mit der närriſchen Freude, daß er eine Hand um die andere unter ſeinem Mantel ſtecken hatte; war der Tag gar zu toll und windig, ſo war das Meiſterlein ſo pfiffig, daß es ſich um das Wetter nicht ſchor. Abends, dachte er, lieg ich auf alle Fälle, ſie mögen mich den ganzen Tag hetzen und zwicken wie ſie wollen, unter meiner warmen Zudeck und drücke die Naſe ruhig ans Kopfkiſſen, acht Stunden lang. Und kroch er endlich in der letzten Stunde eines ſolchen Leidentages unter ſein Oberbett, ſo ſchüttelte er ſich darin, krempte ſich mit den Knieen zuſammen und ſagte zu ſich: »Siehſt Du, Wuz, es iſt doch vorbei!« Und nun gar erſt die erſte Liebe, die Hochzeit, der glückliche Eheſtand! Zuletzt werden wir an des guten Alten Sterbebett geführt; er verſcheidet in ſeinem Gott vergnügt, ſanft und ſelig. »Wohl Dir, lieber Wuz«, ſchließt der Dichter, »daß

ich, wenn ich nach Auenthal gehe und Dein verraſetes Grab aufſuche, ich ſagen kann: als er noch das Leben hatte, genoß er's fröhlicher als wir Alle«.

Tiefer und ausgeführter, aber von gleicher Stimmung, iſt das »Leben des Quintus Firlein« (1795).

Der Held iſt ein armer Candidat, der zuerſt in einer Stadtſchule Quintus, dann Conrector iſt, zuletzt Pfarrer in ſeiner Vaterſtadt wird, ſich verliebt und verlobt und verheirathet, nach einem Jahr taufen läßt und mit ſeiner Geliebten ein glückſeliges Leben führt bis an ſein Ende. Aber über der Schilderung dieſer ſchlichten und engen Begebenheiten liegt ſo viel zarter lyriſcher Hauch, ein ſo herzliches und gemüthsreines Auskoſten aller kleinen Freuden, und zugleich ſo viel komiſche Schalkheit, daß dieſes herrliche Idyllion unbedingt die herrlichſte Dichtung Jean Paul's iſt. Wie wundervoll iſt ſogleich der erſte Eingang, das ungeduldig geſchäftige Weſen der alten Mutter, die den Beſuch ihres Sohnes erwartet, wie wundervoll das Werden und Wachſen der Liebe zwiſchen Firlein und ſeiner künftigen Braut Thienette! Wie wundervoll iſt die kindliche Eitelkeit des Quintus, als er ſeine Ernennung zum Conrector erhält! »Er wußte kaum, was er von ſeinem geſtrigen närriſchen Aufblähen über ſeine Quintur nur denken ſollte; die Quintusſtelle, ſagt' er zu ſich, kommt gegen ein Conrectorat in gar keine Betrachtung; mich wundert's, wie ich geſtern ſtolziren konnte vor meiner Veränderung, heute hätte ich doch eher Fug dazu!« Und das Geſtehen der Liebe, die Verlobung, die Hochzeit, das Erwarten des erſten Kindes, der Tauftag! Alles iſt Leben und Gluth und Licht.

Und noch eine ganze Reihe ähnlicher köſtlicher kleiner Genrebilder. Wie anmuthend iſt vor Allem auch (1797) »Der Jubelſenior«. Es iſt die Schilderung eines treuen Seelenhirten, der den hohen Ehrentag ſeines fünfzigjährigen Amts- und Ehejubiläums mit einer frommen Jubelpredigt vor ſeiner Gemeinde

feiert! Das fünfzigjährige Paar wird vom Sohn aufs neue eingesegnet!

Eine ganz eigenthümliche Stellung nimmt eine andere Idylle ein, die in ihrem letzten Theil in den Ton des Romans übergeht. Sie führt den Titel: »Blumen-, Frucht- und Dornenstücke, oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. R. Siebenkäs« (1795).

Die gemüthstiefe, aber beschränkte Haushälternatur Lenetten's, der Aerger des Armenadvokat Siebenkäs über die dadurch veranlaßten Störungen in seinen dichterischen Arbeiten, die innere Seelenheiterkeit, mit welcher er seine Armuth erträgt, der Jubel über einen kleinen Gewinn bei dem Vogelschießen, der ihn eine Zeitlang über die drückendsten Verlegenheiten hinüberhilft, sind mit einer Meisterschaft der Seelenmalerei und mit einer Tiefe des ächtesten Humors geschildert, die es sehr begreiflich macht, daß grade dieser Roman sich von Anbeginn viele Freunde erwarb. Aber ein tief krankhafter Zug liegt in ihm. So sehr ist auch Jean Paul vom Teufel falscher Genialitätssucht besessen, daß er es nur als durchaus gerechtfertigte Selbsterhaltung betrachtet, wenn sein Held vermittelst des elenden Possenspiels eines Scheintodes und eines Scheinbegräbnisses, das sein Freund Leibgeber veranstaltet, sich von seiner guten treuen Lenette frei macht, um, befreit von ihr, ein neues erhöhtes Dasein zu beginnen. Lenette, die sich mit einem ihr gleichgestimmten alten Hausfreund verheirathet, wird schuldlos und wider ihr Wissen in das Verbrechen der Doppelehe gestürzt. Glücklicherweise stirbt sie. Siebenkäs aber kommt über ihren Tod mit leichter Rührung hinüber. Das ist eine Trübung des sittlichen Bewußtseins, die der schlimmsten Leichtfertigkeit der Sturm- und Drangperiode und der Romantiker in nichts nachsteht!

Siebenkäs ist ein verrätherisch treues Spiegelbild der zwiespältigen Natur Jean Paul's selbst; von entzückender Feinfühlig-

keit für die Poesie des scheinbar Alltäglichen, krankhaft und verzerrt durch phantastische Schrullen.

Aber was man auch gegen Jean Paul auf dem Herzen hat, wer kann angesichts dieser bedeutenden Gedanken- und Empfindungswelt in Abrede stellen, daß Jean Paul ein würdiger Sohn seiner großen Zeit ist und daß er tief und redlich theilgenommen hat an ihren tiefen Bildungskämpfen?

Und doch ist Jean Paul, einst der angebetete Liebling aller Kreise, jetzt fast völlig vergessen!

Man liest ihn nicht mehr; man verurtheilt und bespöttelt ihn nur, blind, ohne Verhör.

Freilich ist es erfreulich, daß unsere Zeit der schwächlichen Schönseligkeit, die in Jean Paul so üppig wuchert, endlich entwachsen ist. Aber gerecht ist es trotzalledem nicht, der einseitigen Ueberschätzung eine ebenso einseitige Unterschätzung entgegenzustellen.

Zu einem richtigen Urtheil über Jean Paul gelangt man nur, wenn man nicht, wie es meist geschieht, die Romane Jean Paul's und seine idyllischen Genrebilder unterschiedslos zusammenwirft. Es ist nicht blos ein Unterschied der Ziele und Stimmungen, es ist auch ein Unterschied des dichterischen Werthes. Man kann sich von den Romanen abgestoßen fühlen, und sich doch an den Idyllen herzlich erquicken.

Von den Romanen Jean Paul's gilt es allerdings, daß wir uns jetzt nicht ohne inneres Widerstreben in sie hineinleben können. Es ist eine höchst seltsame psychologische oder, besser gesagt, pathologische Erscheinung, daß Jean Paul, weil er niemals über das jugendliche Schmerzgefühl des klaffenden Widerspruchs zwischen sentimentaler Verzückung und den gegenwirkenden Brandungen und Erdstößen des Lebens hinübergekommen ist, in allen Dichtungen, die diesen Widerspruch zur Darstellung bringen, sich durchaus, wie man treffend gesagt hat, in alle Art

und Unart eines achtzehnjährigen Jünglings festgerannt hat, in seine jugendliche Begeisterung und in seine jugendliche Unreife.

Die ständig wiederkehrende Hauptgestalt aller seiner Romane ist ein Charaktertypus, der ihm ureigen angehört. Es ist der deutsche Jüngling mit seiner still warmen, sehnsüchtig träumerischen Schwärmerei für alle höchsten Menschheitsideale, mit dem süß schmerzlichen Erbeben erster Liebe und Freundschaft, mit der rührenden holden Tölpelei, die vor lauter Fülle und Tiefe der überwallenden Innerlichkeit gar nicht aus sich herauszugehen vermag und bis zur Lächerlichkeit blöde und ungeschickt ist. Aber nicht nur, daß Jean Paul nicht selten schon diesen entzückenden Charaktertypus selbst, mehr als die ihm eingeborene Poesie erfordert und verträgt, mit allerlei schönseligem Aufputz behängt und verzerrt; dieser Charaktertypus ist in der That das Einzige, was er innerhalb des hohen Stils dichterisch zu schaffen vermag. Was außerhalb dieses Typus steht, versagt ihm. Es ist völlig richtig, wenn man von Einförmigkeit seiner Phantasie gesprochen hat. Schon die Mädchengestalten Jean Paul's, insoweit sie nicht dem leidenden und gedrückten Theil der Menschheit entnommen sind, sind nichts als unmögliche Mondscheingebilde, glänzende Lilien aus der zweiten Welt, die sich selber ein Zeichen sind, daß sie bald in diese fliehen. Wie also gar die Charaktere, die aus dieser lyrischen Musik des Herzens heraustreten! Die kalten Verstandesmenschen, die harten Väter, die boshaften Minister und Höflinge, die sich diesen träumerischen Jünglingen und Lilienjungfrauen entgegenstellen, sind entweder schablonenhafte Carricaturen oder nur unbeholfene Umrisse, schattenhaft verschwimmend; selbst Gestalten wie Roquairol und Leibgeber-Schoppe, in denen ein fester Griff in das Leben gewagt wird, bleiben nur ein tiefes künstlerisches Wollen ohne plastisch lebenskräftige Durchführung. Die unmittelbare Folge

ſolcher Armuth der Charaktergeſtaltung iſt Armuth und Zuſammenhangloſigkeit der Handlung. Nie hat Jean Paul eine ſpannende, dramatiſch bewegte Handlung zu erfinden vermocht; immer nur ein loſes Nacheinander möglicher und unmöglicher Begebenheiten, das ſich den Forderungen ſtrenger Motivirung und feſter einheitlicher Kompoſition zu entziehen ſucht, indem ſich das vordrängende Ich des Dichters für den Berichterſtatter einer nur ſprunghaft und ſtückweiſe überlieferten biographiſchen Erzählung ausgiebt. Daher wie bei allen Künſtlern, die es am Weſentlichſten der Kunſt fehlen laſſen, viel überwuchernde Ornamentation, die ſich in Jean Paul bis zur unerträglichſten Geſchmackloſigkeit ſteigert; ermüdende Breite, viel abgeſchmackt gelehrtthueriſcher Citatenkram, viel verſchrobene und gekünſtelte Witzelei, viel eitles Schaugepränge mit überallher zuſammengetrommelten Bildern und Gleichniſſen, viel Jagen nach Barockem und Wunderhaftem, viel gefliſſentliches Hinarbeiten auf Erweichung der Thränendrüſen. Jean Paul's Romane ſind zopfig und manierirt. So ſehr es bei all dem Herrlichen, das ſie enthalten, zu beklagen iſt, ſie ſind unrettbar veraltet.

Es iſt nicht zu ſagen, wie verderblich Jean Paul durch dieſe Auflöſung aller Kunſtform gewirkt hat. Noch in Heine und in den Schriftſtellern des jungen Deutſchlands finden wir dieſen üblen Einfluß.

Ganz anders die Idyllen. Auch ſie ſind vorwaltend lyriſch. Nicht Darſtellung von Zuſtänden oder Handlungen, nicht greifbarer draſtiſcher Situationenwitz, wie es Sache des ächten künſtleriſchen Humors iſt; nur Darſtellung von Stimmungen, die durch die ſtille Zwieſprache ihrer inneren Idealität mit der harten Außenwelt Lächeln und Rührung erregen. Aber Gehalt und Geſtalt decken ſich. Liebe gute Menſchen, die in aller Enge und Trübſal voll innerer Seligkeit ſind. Nur ſehr ſelten vereinzelte Züge falſchen Empfindelns und Witzelns.

Ein Idyllion wie Quintus Fixlein iſt ein Juwel nicht blos unſerer, ſondern aller Literatur.

Laſſen wir nicht Jean Paul, den unvergleichlichen humoriſtiſchen Genremaler, entgelten, was Jean Paul, der manierirte Hiſtorienmaler, geſündigt hat.

Wir ſtehen am Schluß der Betrachtung der dichteriſchen Thätigkeit Jean Paul's.

Doch war die dichteriſche Thätigkeit zwar die hervorragendſte Seite Jean Paul's, aber nicht ſeine ausſchließliche.

Im Sommer 1804 war Jean Paul nach Baireuth übergeſiedelt. Er lebte ein friedliches häusliches Stillleben. Er war glücklich verheirathet. Seine Stellung war ſorgenfrei; er bezog anſehnliche Honorare und vom Fürſt Primas (Dalberg) eine ſpäter vom König von Baiern übernommene Penſion. Er verpuppte ſich mehr und mehr in die Art eines deutſchen Kleinſtädters, dem ſein täglicher Spaziergang nach einer ganz beſtimmten Tabagie mit einem beſtimmten Maß von Kaffee und Bier nicht fehlen durfte. Ein Theil ſeiner ſpäteren Romane und Idyllen fällt in dieſe Zeit. Aber zugleich veröffentlichte Jean Paul jetzt eine Reihe von philoſophiſchen und politiſchen Schriften, die man nicht überſehen darf, will man ein treues Charakterbild dieſes ſeltenen Mannes gewinnen.

Zuerſt die philoſophiſchen Schriften.

Von jeher hatte Jean Paul ſich mit den Kämpfen der gleichzeitigen deutſchen Philoſophie aufs angelegentlichſte beſchäftigt. Schon 1779, in ſeinem ſechzehnten Jahre, hatte er als Primaner in Hof eine Abhandlung über die Nothwendigkeit philoſophiſcher Studien geſchrieben. Kant hatte ihn angezogen und abgeſtoßen. Fichte hatte ſich tief in ſeine Seele geſenkt; nicht blos, daß die geniale Conception Leibgeber-Schoppe's mit ſeiner wahnwitzigen Furcht vor dem Doppel-Ich ohne die Einwirkung Fichte's gar nicht möglich geweſen wäre, er ſchrieb (1800) in der Clavis

Fichtiana seu Leibgeberiana gegen Fichte ausdrücklich eine Gegenschrift. Es war sehr natürlich, daß die philosophische Denkweise Jean Paul's vorzugsweise Gefühlsphilosophie war. Von Rousseau war Jean Paul ausgegangen; in Herder, der seinen Spinozismus gegen ihn zwar nicht verhehlte, aber doch nicht verletzend hervorkehrte, fand er seinen vertrauten Freund und Berather. Aber studirt hatte er, wie er am 29. Januar 1800 an Jacobi selbst schrieb, eigentlich doch nur die Philosophie Jacobi's. Nicht Gläubigkeit, aber scharfe Betonung der Träume und Wünsche des eigensüchtigen Herzens. Der getreuste Ausdruck dieser phantasirenden Philosophie ist (1797) »Das Kampanerthal oder über die Unsterblichkeit der Seele,« dem später in gleichem Sinn die unvollendete »Selina« folgte. Das überirdische Reich soll sich der hiesigen Nichtigkeit unterbauen. Jedoch die eigenthümlichsten philosophischen Werke Jean Paul's sind seine »Vorschule der Aesthetik« (1804) und die »Levana oder Erziehlehre« (1806). Die Vorschule der Aesthetik ist unendlich reich an den feinsinnigsten Einblicken in das Wesen des künstlerisch dichterischen Schaffens, insbesondere des humoristischen, ist unendlich reich an treffenden Schlagworten, die nicht in der geschulten Form begriffsmäßiger Entwicklung auftreten, aber die Summe einer sehr ausgebreiteten selbsterlebten Erfahrung epigrammatisch zusammenfassen. Je mehr die Aesthetik von der schwindelnden Höhe einer sogenannten Metaphysik des Schönen wieder auf den festen Boden einer künstlerischen Stillehre zurückkehren wird, um so mehr wird das verdienstvolle Büchlein Jean Paul's wieder zu Ehren kommen. Die Levana, obgleich in der Unart der ungehörigen Vermischung des philosophirenden und poetisirenden Tons geschrieben, an welcher auch die Dichtungen Jean Paul's leiden, ist doch eine sehr beachtenswerthe Ergänzung derselben. Herrlich sind namentlich die Bilder aus dem Kinderleben und die Abschnitte über weibliche Erziehung. Alles geht auf die reine ideale und doch fest

werkthätige Geſinnung oder, wie Jean Paul ſich ausdrückt, auf die innere Harmonie von Liebe und Kraft.

Und ſodann die politiſchen Schriften.

Noch tiefer als Goethe und Schiller erkannte Jean Paul als das Grundübel unſerer Bildung, als die Schwäche unſerer Dichtung, als die Wurzel der eigenen inneren Unfertigkeit und Zerriſſenheit, das ſchwere Mißverhältniß zwiſchen der Tiefe und Hochherzigkeit unſerer Ideale und der Dumpfheit und Jämmerlichkeit unſeres ſtaatlichen und geſellſchaftlichen Daſeins. Und während Goethe und Schiller ob dieſes Jammers eigenſüchtig in die Welt der ſchönen Formen, in die ſchöne Kunſt des Griechenthums flüchteten, blieb Jean Paul, der in der Vorſtellung des heutigen Geſchlechts immer nur für einen ſchwachmüthigen Träumer gilt, ſein ganzes Leben hindurch feſt und ſcharf auf die politiſchen Kämpfe der tief bewegten Gegenwart gerichtet und wendete ihnen unerſchrockenen Mannesmuthes ſein tiefſtes Lieben und Haſſen zu. Die warme innige Volksliebe, die in ſeinen Idyllen liegt, bewährte und bethätigte ſich als der Grundzug und die treibende Kraft auch ſeines politiſchen Denkens und Handelns. Der herrliche Aufſatz Jean Paul's über Charlotte Corday (1799) beweiſt, daß er einer der Wenigen war, die an dem idealen Urſprung und Zweck der franzöſiſchen Revolution feſthielten, auch nachdem dieſelbe längſt in blutigen Gräueln von ſich ſelbſt abgefallen war, und die Franzoſen in ſchweren beutegierigen Kriegen gezeigt hatten, daß ihnen mehr daran liege', eine vergrößerte Nation als eine große zu werden. Und als Napoleon mit ſeinen unvergleichlichen Kriegsthaten die ganze Welt berauſchte und erſchreckte, gehörte Jean Paul zu den Erſten, die zornmüthig zu entſchloſſenem Widerſtand riefen und, ſtatt fürchtender Bewunderung, hoffende Siegszuverſicht nährten und predigten. »Für die Menſchheit«, ſchrieb er am 24. Juni 1806 an Jacobi, »gebe ich gern die Deutſchheit hin; ſobald aber Beide den einen und

ſelben Geſammtfeind haben, ſo wende ich mein Auge von dieſem.« Während der ganzen ſchmachvollen Zeit der Unterdrückung war er in Zeitſchriften und Flugſchriften einer der hochherzigſten und tapferſten Vorkämpfer für Das, was ſich einige Jahre nachher ſo unerwartet großartig erfüllte. Er hat nicht gewirkt mit der zündenden Kraft eines Fichte und Arndt; dazu war ſeine Sprache zu manierirt, ſeine Form zu verkünſtelt. Aber vergeſſen ſollen wir nicht, daß er in unheilvoller Zeit Heilſames zu reden wußte, und daß ſeine »Dämmerungen für Deutſchland« (1809) und ſeine »Politiſchen Faſtenpredigten während Deutſchlands Marterwoche« (1810 — 1812) Töne anſchlugen, die wahrlich nicht ungehört verklingen konnten. Man leſe die in dieſen Faſtenpredigten enthaltenen Satiren: »Mein Aufenthalt in der Nepomukkirche während der Belagerung von Ziebingen« und »Die Doppelheerſchau in Großlauſau und in Kauzen«, die eine gegen die ſchmachvoll verrätheriſche Uebergabe deutſcher Feſtungen an die Franzoſen, die andere gegen die nichtswürdige Kriecherei der Rheinbundsfürſten geſchrieben, und man wird noch heut erfüllt vom bitterſten Schamgefühl. Mit vollſter Begeiſterung folgte er den großen Freiheitskämpfen von 1813 und 1815. Sie waren ihm tief innerſtes Labſal, »ein Zerſteuben der Centralſonne des Teufels«. Und als nun das fremde Joch abgeſchüttelt war, da war Jean Paul wieder einer der Wenigen, die die Waffen nicht in fauler Ruheſucht vorzeitig ablegten, ſondern gegen die üble Reſtaurationspolitik der Fürſten das Banner der Volksrechte entfalteten. Ueberall waren geſinnungsloſe romantiſche Hofſophiſten geſchäftig, zur Rückkehr zum ſchrankenloſeſten Abſolutismus zu rufen; Jean Paul mahnte in ſeiner »Friedenspredigt« (1818) in ganz entgegengeſetztem Sinn die Fürſten, daß, wenn ihnen jetzt die Wahl gegeben ſei, entweder allmächtig oder ohnmächtig zu werden, dieſe Allmacht nicht auf Koſten des Volks, ſondern nur im engſten Anſchluß an das vertrauenverdienende Volk, er-

richtet werden könne. Als Schmalz und seine Creaturen in Preußen ihr schandvolles Wesen trieben, sprach Jean Paul die unvergänglichen Worte: »Bedenkt, Ihr Fürsten, daß die Völker Euch gegen den allmächtigen Prätendenten Europens vielleicht treuer geblieben sind als Ihr ihnen gegen ihn, und daß sie dies zu einer Zeit gethan, wo er Eure Throne zu Treppen, ja Treppengeländern des seinigen machte. Dieses Volk that das Höchste für Euch, nämlich nicht blos den ersten Feldzug nach Paris, sondern auch den zweiten. Nichts wiederholt sich schwerer als die Begeisterung; aber doch wiederholte das Volk sie und zwar mitten im Glauben, daß ihm die zweite Begeisterung und Opferung wäre zu ersparen gewesen. Wenn Ihr nun, Ihr Fürsten, dieses harmlose, rachlose, nie heuchlerische, nie meuterische Volk zu würdigen versteht, wenn Ihr den seit Tacitus' Zeiten bestehenden Tugendbund eines zu keinem Lasterbund fähigen Volks anerkennt, aus welchem das Zwillingsgestirn eines Fürstenbundes und später einer Völkerschlacht aufgegangen: wem werdet Ihr vertrauen, dem mehr als tausendjährigem Tugendbund oder dem Schmalzischen geheimen Rath?« Jean Paul war der feste Vorkämpfer für Preßfreiheit. Und Jean Paul war der feste Vorkämpfer für freies Verfassungsleben. »Es giebt Wendezeiten der politischen Witterung, Endscheidpunkte für Staaten; diese Zeiten halte man heilig. Eine solche Zeit stand sonnenwarm über Griechenland nach dem Siege über Xerres; eine solche Zeit arbeitet jetzt in Deutschland nach dem Siege über den neusten Xerres. Wir sind der bitteren Vergangenheit los, aber der fruchttragenden reifen Zukunft noch nicht Herr. Im Volk muß daher öffentlicher Geist, großer Gemeinsinn erst gebildet werden, und zwar dadurch, daß man ihn befriedigt. Nur der Landtag, — sage: der Landtag — kann das Volk zu Gemeinsinn erhöhen.«

Wir wissen, wie schmählich Deutschland damals um diese Hoffnungen und Forderungen betrogen wurde.

Jean Paul starb am 14. Februar 1825 im dreiundsechzigsten Jahr. Sein Alter war trübe. Er war fast erblindet. Und die Ursache seines Todes war der Gram über den Verlust seines einzigen Sohnes, der durch verdüsterte Frömmelei einer Nervenüberreizung verfallen war, welche ihn in der schönsten Jünglingsblüthe ins Grab führte.

3.

Hölderlin.

Seit den ersten Regungen der Sturm- und Drangperiode war ein neues Geschlecht herangewachsen. Aber zunächst wiederholte der junge Nachwuchs nur die maßlosen Gefühlsüberschwenglichkeiten, von denen sich Goethe und Schiller in ernster Selbsterziehung inzwischen befreit hatten. Aechte Jünger der Sturm- und Drangperiode, poesieberauscht in krankhafter Phantastik schwelgend!

Hölderlin ist eine der denkwürdigsten Gestalten dieser denkwürdigen Epigonen.

Friedrich Hölderlin war am 20. März 1770 geboren zu Lauffen am Neckar, in der Nähe von Heilbronn. Im Herbst 1788 war er auf das Tübinger Stift gekommen; gleichzeitig mit Schelling und Hegel, die bald seine vertrautesten Freunde und Studiengenossen wurden. Es war ein hochbewegtes Jugendleben. Noch durchzitterten die gewaltigen Einwirkungen Rousseau's alle jungen Gemüther, die ersten Dichtungen Goethe's und Schiller's zündeten mit der Zaubergewalt eines neuen Evangeliums. Nun kam die hehre Freiheitsbegeisterung der beginnenden französischen Revolution, welche die kühnen Traumwünsche vollauf

zur Verwirklichung zu führen schien. Wir hören von den Biographen Schelling's und Hegel's, wie die begeisterten Jünglinge an einem schönen Frühlingsmorgen in jugendlicher Begeisterung auf einer nahen Wiese einen Freiheitsbaum pflanzten. Die ersten Gedichte Hölderlin's sind durchglüht von der Feier der unentreißbaren Menschenrechte. Dem politischen Freiheitsgefühl entsprach das religiöse. Der Streit Jacobi's und Mendelssohn's über Lessing's Spinozismus war die wirksamste Propaganda für Spinoza gewesen. Am 12. Februar 1791 schrieb Hölderlin, wie K. Rosenkranz in Hegel's Leben (1844. S. 40) berichtet, in Hegel's Stammbuch die Worte Goethe's: »Lust und Liebe sind die Fittige zu großen Thaten« und dazu: »*Ἓν καὶ πᾶν.*« Der begeistertste rückhaltsloseste Pantheismus wurde der Nerv seiner gesammten Lebensanschauung. Und dazu trat in Hölderlin die innigste Hingebung an das Griechenthum, insbesondere an die hohe Poesie Homer's und Hesiod's, des Tragikers Sophokles, Platon's, und an die großen Gestalten der bildenden Kunst, insoweit er dieselben, ohne sinnliche Anschauung, aus Winckelmann's schwungvollen Schilderungen erfassen konnte. Doch des Menschen Gemüth ist sein Schicksal. Trotz des reichen und tiefen Bildungsgehalts blieb Hölderlin eine überreizte phantastische und, wie Schiller auf Grund inniger persönlicher Theilnahme und Beobachtung sich ausdrückt, eine heftig subjectivische Natur, verzärtelt und eigensüchtig nur in sich selbst lebend. Schelling und Hegel gewannen sich, der Eine in glänzender Raschheit, der Andere langsamer, aber nur um so gründlicher und gediegener, eine großartige Siegesbahn; Hölderlin verblieb durchaus in den Schwächen und Kränklichkeiten der nachwirkenden Stimmungen der Sturm- und Drangperiode. Er wußte denselben einen neuen Gehalt und eine veränderte eigenthümliche Färbung zu geben; aber ihre Schranken zu durchbrechen vermochte er nicht.

Es ist eine höchst seltsame Mischung, in welcher uns die entscheidenden Bildungselemente Hölderlin's in seiner Dichtung entgegentreten. Glühendes Freiheitsgefühl, klarer und kühner Pantheismus, die höchsten Menschheitsideale; dies Alles aber nur als elegische Trauer über den unwiederbringlichen Verlust der schönen Griechenwelt, die einst die schöne geschichtliche Thatsache dieser vollendeten freien und reinen Menschlichkeit gewesen.

Warm und wahr spricht Hölderlin diesen Grundton seines Denkens und Empfindens in dem Gedicht »Griechenland« aus:

„Mich verlangt in's bessere Land hinüber,
Nach Alcäus und Anakreon,
Und ich schlief im engen Hause lieber
Bei den Heiligen in Marathon;
Ach, es sei die letzte meiner Thränen,
Die dem heil'gen Griechenlande rann,
Laßt, o Parzen, laßt die Scheere tönen,
Denn mein Herz gehört den Todten an."

Und noch am 1. Januar 1799 schreibt Hölderlin (Sämmtl. Werke. Herausgegeben von Theodor Schwab 1846. Bd. 2, S. 56) an seinen Bruder: »O Griechenland, mit Deiner Genialität und Deiner Frömmigkeit, wo bist Du hingekommen? Auch ich mit allem gutem Willen tappe mit meinem Thun und Denken diesen einzigen Menschen in der Welt nur nach, und bin in dem, was ich sage und treibe, oft nur um so ungeschickter und ungereimter, weil ich wie die Gänse mit platten Füßen im modernen Wasser stehe und unmächtig zum griechischen Himmel emporflügle.«

In Hölderlin war diese elegische Sehnsucht nach der verlorenen Heimath nicht wie in Goethe und Schiller Sporn zu wagendem Wetteifer, sondern nur träumerische Wehmuth, nur schmerzliches Verzichten auf die höchsten Wünsche und Hoffnun-

gen menſchenwürdigen Daſeins. Nur ſelten und faſt ganz vereinzelt, wie im »Geſang des Deutſchen«, der beſeligende Troſt, daß auch jetzt noch der Athener Seele, die ſinnende, ſtill bei den Menſchen walte, und daß auch jetzt noch Dichter und Weiſe ſeien, denen der Gott gegeben, den großen Alten zu gleichen.

Am deutlichſten zeigt ſich die Geſinnung und Denkweiſe Hölderlin's in ſeinem Roman »Hyperion oder der Eremit in Griechenland«. Die Idee und der erſte Entwurf ſtammt bereits aus dem letzten Jahr der Tübinger Studentenzeit. Doch die eigentliche Ausführung erfolgte erſt unter den bedeutenden Anregungen, die er, als Hauslehrer im Hauſe der Frau von Kalb, in den Jahren 1794 und 1795 in Jena und Weimar gewann, und unter den tiefen Seelenerlebniſſen, in welche er ſich in Frankfurt am Main verwickelte, wo er ſeit dem Januar 1796 als Hauslehrer in der Familie eines reichen Kaufherrn weilte und von einer unglücklichen Liebe zu der Frau des Hauſes erfaßt wurde. Der erſte Band erſchien Oſtern 1797; der zweite Band Oſtern 1799.

Hyperion, ein junger Neugrieche, nimmt begeiſtert theil an dem unglücklichen Freiheitskampf der Griechen von 1770. In Briefen an ſeinen Freund und an ſeine Geliebte berichtet er von ſeinen Hoffnungen und Enttäuſchungen.

Die Fabel iſt unklar und zerfloſſen; kaum der leiſeſte Anſatz von Handlung und individualiſirender Charakterzeichnung. Odenhaft dithyrambiſche Herzensergüſſe; ein getreues Abbild des Dichters, gedankentief und voll hochherziger Begeiſterung, aber noch jugendlich unreif, phantaſtiſch empfindelnd. Ueberraſchend ſind die feingefühlten Landſchaftsgemälde der griechiſchen Berge und Meerbuchten; ſelbſt für Den, der Griechenland mit eigenen Augen geſehen hat, von poeſievoller Wahrheit.

Schiller, welcher dem jungen Dichter, den er ſchon 1793 in Schwaben kennen gelernt hatte, unausgeſetzt den wärmſten

Antheil widmete, bekannte in einem Brief an Goethe vom 30. Juni 1797, daß er sich durch Hölderlin's wunderliches Gemisch von heftiger Leidenschaftlichkeit und philosophischem Geist und Tiefsinn sehr oft an seine eigene sonstige Gestalt erinnert fühle; und diese Bemerkung ist so wahr und zutreffend, daß man ernstlich die Frage aufwerfen kann, ob der entscheidende Grundzug Hölderlin's, die tief elegische Sehnsucht nach der entschwundenen Herrlichkeit des Griechenthums, nicht ganz unmittelbar durch Schiller's Gedicht »Die Götter Griechenlands« hervorgerufen und bedingt ist. Aber andere Einflüsse waren nicht minder mächtig. Die ringende weltmüde Innerlichkeit Hyperion's gemahnt doch am meisten an die ringende weltmüde Innerlichkeit Werther's; ja ohne Werther wäre Hyperion gar nicht denkbar. An die Einwirkung Goethe's schließt sich zugleich die Einwirkung Heinse's. Die aus dem Jahr 1790 stammende »Hymne an die Göttin der Harmonie« (Werke. Bd. 2, S. 190) trägt ein Motto aus dem Ardinghello; und sicher ist es sehr bedeutsam, daß Hölderlin (ebend. S. 41) am 2. November 1797 in einem Briefe an seinen Bruder mit ganz besonderer Genugthuung hervorhebt, Heinse habe sich sehr aufmunternd über Hyperion geäußert.

Von seinen Reisen ist der junge Grieche in sein Vaterland zurückgekehrt. Er wandelt auf den Höhen des Isthmus, den Blick gerichtet auf die herrliche Wildniß des Helikon und Parnaß, auf die paradiesische Ebene von Sikyon, auf den glänzenden Meerbusen, an dessen Saum das einst so jugendlich heitere Korinth liegt. Aber das Geschrei des Jakals, der unter den Steinhaufen des Alterthums sein wildes Grablied singt, schreckt ihn auf aus seinen Träumen. »Wohl dem Mann, dem ein blühend Vaterland das Herz erfreut und stärkt; aber wenn mich Einer an das meinige mahnt, so wird mir immer als schnürt er mit dem Halsband eines Hundes mir die Kehle zu.« In grollender

Trauer erſchließt ſich ſein tiefſter Herzensgrund. Zwei große Stimmungen ſind es, die ſein ganzes Denken und Empfinden beſtimmen, glühender Pantheismus und tief innerlich lebendige Liebe für die ſchönheitsvolle Welt des griechiſchen Alterthums. Es iſt ein ächt Spinoziſtiſches Glaubensbekenntniß, wenn ſich Hyperion in ſeinem Schmerz an die Natur wendet, an die wandelloſe, ſtille und ſchöne, und dann in die begeiſterten Worte ausbricht: »Du ſcheinſt noch, Sonne des Himmels! Du grünſt noch, heilige Erde! Die Fülle der allebendigen Welt ernährt und ſättigt mit Trunkenheit mein darbendes Weſen. Mir iſt, als löſte der Schmerz der Einſamkeit ſich auf ins Leben der Gottheit. Eins zu ſein mit Allem, das iſt Leben der Gottheit, das iſt der Himmel des Menſchen! Eins zu ſein mit Allem, was lebt, in ſeliger Selbſtvergeſſenheit wiederzukehren ins All der Natur, das iſt der Gipfel der Gedanken und Freuden. Eins zu ſein mit Allem, was lebt! Mit dieſen Worten legt die Tugend den zürnenden Harniſch, der Geiſt des Menſchen den Scepter weg und alle Gedanken ſchwinden vor dem Bilde der ewig einigen Welt, und das eherne Schickſal entſagt der Herrſchaft, und aus dem Bunde der Weſen ſchwindet der Tod, und Unzertrennlichkeit und ewige Jugend beſeligt und verſchönert die Welt.« Und es iſt, als hörten wir einen helleniſirenden Werther, wenn uns Hyperion erzählt von dem unendlichen Freiheitsgefühl, das wie der Titan des Aetna aus den Tiefen des menſchlichen Weſens heraufzürne und das nur in den hohen Geiſtern des Alterthums Befriedigung und Erfüllung gefunden. »Wer hält das aus, wen reißt die ſchreckende Herrlichkeit des Alterthums nicht um, wie ein Orkan die jungen Wälder umreißt, wenn ſie ihn ergreift wie mich und wenn, wie mir, das Element ihm fehlt, worin er ſich ein ſtärkend Selbſtgefühl erbeuten könnte? O mir, mir beugte die Größe der Alten, wie ein Sturm, das Haupt, mir raffte ſie die Blüthe vom Geſichte und oftmals lag ich, wo

kein Auge mich bemerkte, unter tausend Thränen da wie eine gestürzte Tanne, die am Bache liegt und ihre welke Krone in die Fluth verbirgt.«

»O Ihr, die Ihr das Höchste und Beste sucht, in der Tiefe des Wissens, im Getümmel des Handelns, im Dunkel der Vergangenheit, im Labyrinth der Zukunft, in den Gräbern oder über den Sternen, wißt Ihr seinen Namen? Den Namen Deß, der Eins ist und Alles. Sein Name ist Schönheit. Noch weiß ich es nicht, doch ahne ich es, der neuen Gottheit neues Reich. Von Kinderharmonie sind einst die Völker ausgegangen, die Harmonie der Geister wird der Anfang einer neuen Weltgeschichte sein. Von Pflanzenglück begannen die Menschen und wuchsen bis sie reiften; von nun an gährten sie unaufhörlich fort, von innen und außen, bis jetzt das Menschengeschlecht wie ein Chaos daliegt, daß Alle, die noch fühlen und sehen, Schwindel ergreift. Aber die Schönheit flüchtet aus dem Leben der Menschen in den Geist; Ideal wird, was Natur war; und wenn von unten gleich der Baum verdorrt ist und verwittert, ein frischer Gipfel ist noch hervorgegangen aus ihm und grünt im Sonnenglanze, wie einst der Stamm in den Tagen der Jugend. Ideal ist, was Natur war.« — — »Du frägst nach Menschen, Natur? Du klagst wie ein Saitenspiel, worauf nur der Wind spielt, weil der Künstler, der es ordnete, gestorben ist? Sie werden kommen Deine Menschen, Natur! Ein verjüngtes Volk wird Dich auch wieder verjüngen, und der alte Bund der Geister wird sich erneuen mit Dir! Es wird nur Eine Schönheit sein, und Menschheit und Natur wird sich vereinen in Eine allumfassende Gottheit.«

In dieser Gemüthsstimmung geht Hyperion in den Krieg, welcher das entwürdigte Volk aus seiner Schmach ziehen und der heiligen Theokratie des Schönen einen Freistaat erobern soll. Entsetzliche Enttäuschung! Das Volk ist unrettbar entartet; es

plündert, es mordet. Wie kann man mit einer Räuberbande ein Elysium pflanzen? Die Griechen unterliegen.

Soll sich Hyperion einen Träumer schelten, weil seine Thaten nicht reisten? Findet sich vielleicht ein anderes Volk für die neuen Tempel? Er kommt nach Deutschland. Ist es hier anders? »Es ist ein hartes Wort«, schreibt Hyperion an seinen Freund Bellarmin, »und dennoch sag ich's, weil es Wahrheit ist: ich kann kein Volk mir denken, das zerrissener wäre als die Deutschen. Handwerker siehst Du, aber keine Menschen; Denker, aber keine Menschen; Priester, aber keine Menschen; Herren und Knechte, junge und gesetzte Leute, aber keine Menschen; ist das nicht wie ein Schlachtfeld, wo Hände und Arme und alle Glieder zerstückelt untereinanderliegen, indessen das vergossene Lebensblut im Sande verrinnt? Muß ein solches Volk nicht fühllos sein für alles schöne Leben, ruht nicht überall der Fluch der gottverlassenen Unnatur auf solchem Volk? Es ist herzzerreißend, wenn man die Dichter, die Künstler sieht, und Alle, die den Genius noch achten, die das Schöne lieben und es pflegen. Die Guten, sie leben wie Fremdlinge im eigenen Hause, sie sind so recht wie der Dulder Ulyß, da er in Bettlersgestalt an seiner Thüre saß, indeß die unverschämten Freier im Saale lärmten und fragten, wer hat uns den Landläufer gebracht?«

»Wehe dem Fremdling, der aus Liebe wandert und zu solchem Volke kömmt; und dreifach Wehe dem, der, sowie ich, von großem Schmerz getrieben, ein Bettler meiner Art, zu solchem Volke kömmt!«

Mit diesem schneidenden Mißton schließt der Roman. Friede und Trost findet Hyperion nur in der Natur, der selig stillen. »O Sonne, o ihr Lüfte, bei euch allein lebt noch mein Herz! O die Natur, ich hab ihn ausgeträumt, von Menschendingen den Traum, und sage, nur Du lebst! Was ist denn der Tod und

alles Wehe der Menschen? Wie der Zwist der Liebenden sind die Dissonanzen der Welt. Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder. Es scheiden und kehren im Herzen die Adern, und einiges ewiges glühendes Leben ist überall!«

Dieser Schluß ist so jäh und so unklar, daß es nicht Wunder nimmt, wenn man die Geschichte Hyperion's meist nur als ein unvollendetes Bruchstück betrachtet. Aus Hölderlin's Briefen erhellt, daß ihm der Roman als ein durchaus abgeschlossener galt. Es liegt in diesem unthätigen verstimmten Naturkultus Etwas, was an Arthur Schopenhauer's buddhistische Beschaulichkeitslehre erinnert.

Nach der Vollendung des Hyperion ging Hölderlin an eine Tragödie, deren Plan ihn schon seit 1796 beschäftigte. Sie sollte den Titel führen: »Der Tod des Empedokles«. Verschiedene Entwürfe und vielfache Bruchstücke der begonnenen Ausführung haben sich erhalten. Es ist unzweifelhaft, daß auch hier wieder eine Werthernatur als Held gedacht war; freilich eine Werthernatur mit Prometheischem Trotz. »Empedokles«, heißt es im ersten Entwurf (Werke. Bd. 2, S. 300), »ist durch sein Gemüth und durch seine Philosophie zum Kulturhaß gestimmt, zu Verachtung alles bestimmten Geschäfts, alles nach verschiedenen Gegenständen gerichteten Interesses, ein Todfeind aller einseitigen Existenz und deswegen auch in wirklich schönen Verhältnissen unbefriedigt, unstät, leidend, blos weil sie besondere Verhältnisse sind und nur im großen Accord mit allem Lebendigen empfunden ihn ganz erfüllen, blos weil er nicht mit allgegenwärtigem Herzen innig wie ein Gott und frei ausgebreitet wie ein Gott in ihnen leben und lieben kann, blos weil er, sobald sein Herz und sein Gedanke das Vorhandene umfaßt, an das Gesetz der Succession gebunden ist.« Eine Weltschmerztragödie!

Keiner wird diese Bruchstücke lesen, ohne im Innersten er-

griffen zu werden von dem hohen lyrischen Schwung dieser tief grollenden Innerlichkeit. Die Katastrophe sollte auf die Tragik der trotzigen Selbstüberhebung gestellt werden. »Doch Euch, ihr Götter, ihr Leisewandelnden, Euch ist zur Herrschaft das Verborgene gegeben, und wo ein Eigenmächtiger der Wieg' entsprossen ist, da seid Ihr auch und geht, indeß er unbesorgt zum Frevel wächst, stillsinnend fort mit ihm und lauscht hinab in seine Brust.« Statt sich einzuengen in die verderbte Welt, stürzt sich Empedokles lieber in die Flammen des Aetna, »um sich mit der unendlichen Natur zu vereinigen«. Aber es fehlt auch hier die sichere Führung der Handlung, der feste Griff anschaulicher Charaktergestaltung.

Groß und bedeutend ist Hölderlin nur als Lyriker. Seine ersten Gedichte allerdings sind noch breit und von Reflexion erdrückt. Aber die Rathschläge Goethe's und Schiller's, die ihn zu Kürze und klarer Gegenständlichkeit drängten, waren nicht unwirksam geblieben. Einige seiner späteren Gedichte, in denen er den Reim verließ und sich, ganz in seiner antikisirenden Weise, in feste plastische Rhythmen fügte, sind unverlierbare Perlen. Hier entfaltet sich sein innerstes Wesen, seine tiefe ursprüngliche Poesie, seine stille innige Sinnigkeit, seine reine und freie Naturanschauung, sein scharfer landschaftlicher Blick tief ergreifend und herzgewinnend.

Hölderlin's Lyrik ist Eigenthum aller Gebildeten; Hölderlin's Hyperion und Empedokles kennt nur die Geschichte.

Frühzeitig und auf eine sehr beklagenswerthe Weise wurde die Entwicklung Hölderlin's unterbrochen. Eine Werthernatur, hatte er die leidenschaftliche Liebe zu Susanne Gontard, der Mutter seiner Zöglinge, nicht in sich niedergekämpft. Im September 1798 vertrieb ihn der verletzte Gatte aus dem Hause. Man spricht von Thätlichkeiten, die dabei vorgefallen. Die Schmach ging Hölderlin ins Innerste; zumal, wie es scheint,

das Verhältniß der Liebenden rein war, frei von Fehltritt. Die Briefe Hölderlin's aus dieser Zeit sind tief verstört. Auf den letzten Blättern des Hyperion, die erst nach dieser Unbill geschrieben sind, schreibt Diotima an Hyperion: »Wem einmal so wie Dir die ganze Seele beleidigt war, der ruht nicht mehr in einzelner Freude!« Immer deutlicher zeigten sich Spuren beginnender Geisteskrankheit. Zuerst lebte er in Homburg bei einem treuen Jungfreunde, dann machte er Versuche erneuten Hauslehrerlebens in der Schweiz und in Südfrankreich. Der Irrsinn kam im Juli 1802 zum vollen Ausbruch, nachdem wenige Wochen vorher die Geliebte gestorben. Hölderlin war damals zweiunddreißig Jahre alt. Die Krankheit verlor allmälich an Heftigkeit, blieb aber unheilbar. Auf Grund eines kleinen Vermögens kam er in die Pflege einer gutherzigen Bürgerfamilie in Tübingen.

Länger als vierzig Jahre hat Hölderlin dieses umhüllte Dasein geführt. Erst am 7. Juni 1843 wurde er erlöst.

„Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren Euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos wie der schlafende
Säugling athmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen

Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab."

4.

Die Anfänge der Romantiker.

(Vgl. H. Hettner: Die romantische Schule. Braunschweig 1850.)

Es waren seltsame und vielverschlungene Entwicklungen, aus denen gegen das Ende des Jahrhunderts jene denkwürdige Schriftstellergruppe hervorging, die unter dem Namen der romantischen Schule bekannt ist.

Die hervorragendsten Führer dieser neuen Bewegung, die beiden Brüder Schlegel einerseits, und Ludwig Tieck andererseits, waren anfangs von einander durchaus unabhängig und ohne alle persönliche Berührung. Die Schlegel wurzelten in wissenschaftlichen Stimmungen und Neigungen, Tieck in dichterischen. Aber beide Theile waren erfüllt von der gleichen Begeisterung für ächte Poesie und Schönheit, wie sie so eben durch das große Schaffen Goethe's und Schiller's lebendig und jugendkräftig geweckt worden, von dem gleichen Haß gegen die anspruchsvolle Plattheit und Philisterei der herrschenden Tagesgötzen. So bildete sich allmälich unter den Alters- und Gesinnungsgenossen das Gefühl innerer Zusammengehörigkeit, das Streben nach festem Zusammenwirken. Der Kreis erweiterte sich durch Gleichgestimmte. Erst seit dieser Wendung kann man von einer einheitlichen Schule sprechen.

August Wilhelm Schlegel, ein Sohn Johann Adolf Schlegel's, geboren am 8. September 1767 zu Hannover, hatte in Göttingen unter Heyne und Bürger schon früh sich ausschließlich

ästhetischen Studien zugewendet. Bis in das Jahr 1795 lebte er als Hauslehrer in Amsterdam, im Anfang des Jahres 1796 war er nach Jena übergesiedelt. Er war von emsigster und weitgreifendster Rührigkeit. Sein Sinn ging vorzugsweise auf neuere Sprachen und Literaturen. Er, als einer der Ersten, hat durch seine ebenso gründlich liebevollen als unbefangenen Besprechungen ein tieferes Verständniß Goethe's eingeleitet; und ebenso hatte er in diesen ersten Jugendjahren für Schiller's kühn aufstrebende Dichtung die aufrichtigste Bewunderung, seine Beurtheilung und Erklärung von Schiller's »Künstlern« ist ein unvergleichliches Musterstück feinsinnigster Kunstkritik. Die hohe Poesie Shakespeare's hatte sich tief in seine Seele gesenkt. Außer Goethe's herrlichen Erörterungen über Hamlet im Wilhelm Meister gab es damals noch Nichts, was Schlegel's Aufsätzen über Shakespeare in Schiller's Horen an die Seite gestellt werden konnte. Seit 1797 erschienen die ersten Bände jener großartig epochemachenden Shakespeareübersetzung, durch welche Shakespeare erst in Wahrheit in Deutschland eingeführt wurde und welche dann durch Tieck und Wolf Baudissin ihren unübertrefflichen Abschluß fand. Und dabei griff sein feines Verständniß und seine meisterhafte Uebersetzungskunst bereits auch in das Italienische und Spanische hinüber. Uebersetzungen aus Petrarca und aus Dante's Göttlicher Komödie, Nachbildungen spanischer Romanzen gehören zu seinen ersten Jugendversuchen. Herder's Ausblicke auf eine Weltliteratur gewannen in A. W. Schlegel ihre erste glänzende Erfüllung. Späterhin zog Schlegel auch die alte Literatur und Calderon und das Indische in sein Bereich.

Friedrich Schlegel, der jüngere Bruder, obgleich nachher recht eigentlich der organisatorische Doctrinär der Schule, war in seinen Anfängen nicht so bedeutend. Er war am 10. März 1772 zu Hannover geboren. In Göttingen und Leipzig hatte er hauptsächlich den Alterthumsstudien obgelegen, und die kleine

Schrift »Von den Schulen der griechiſchen Poeſie«, mit welcher er 1794 in Bieſter's Berliner Monatsſchrift zuerſt als Schriftſteller auftrat, und einige andere kleinere Schriften, welche ſich derſelben unmittelbar anſchloſſen, bezeugen, daß ſeine Abſicht nach dem Vorbild Winckelmann's auf eine Geſchichte der griechiſchen Poeſie ging; er fußte auf den großen Anregungen Herder's, zu denen bald die Anregungen von Wolf's Prolegomena traten. Bald aber ſtellte auch er ſich mitten in das modernſte Literaturleben. Seine zweite größere Schrift »Ueber das Studium der griechiſchen Poeſie«, welche 1796 zuerſt auszugsweiſe in Reichardt's Journal Deutſchland (St. 6, S. 393 ff.) und ſodann noch in demſelben Jahr in ſeinem Buch »Die Griechen und Römer« erſchien, behandelte das große Thema von dem Verhältniß der antiken und modernen Dichtung, das Schiller durch ſeine Abhandlung über das Naive und Sentimentaliſche zur brennenden Tagesfrage gemacht hatte. Es iſt ein wüſtes Durcheinander geiſtvoller, aber ſchnell zuſammengeraffter und nur ſehr ungenügend durchdachter Lehren und Anſchauungen, nur eine trübe Verflachung und Verwirrung des von Schiller bereits klar Erkannten und ſcharf Geſonderten. Der Ausgangspunkt und der leitende Grundgedanke iſt die Hinweiſung auf die hohe urbildliche Muſtergiltigkeit der griechiſchen Kunſt als »des Gipfels aller künſtleriſchen Vollendung«, als »der ewigen Naturgeſchichte des Schönen«; aber ſo unreif und ſo jugendlich phraſenhaft, daß es nicht zu verwundern iſt, wenn dieſe hohle Ueberſchwenglichkeit in einigen Xenien Schiller's die verdiente Züchtigung fand. Das Ziel der neueren Kunſt ſei die Wiedergeburt der Antike; wenn auch nicht der äußeren Form und der zufälligen Regeln, ſo doch des Geiſtes und der inneren Schönheitsidee. Goethe wird beſonders deshalb als die Morgenröthe ächter Kunſt und Schönheit geprieſen und in dieſem Sinn ſogar über Shakeſpeare geſtellt, weil an ihm ſich am deutlichſten die tiefe Verwandtſchaft

der deutschen Dichtung mit der griechischen zeige; und an Schiller wird besonders sein Aeschyleischer Geist hervorgehoben und der an die griechischen Chorgesänge erinnernde Schwung seiner »Götter Griechenlands« und seiner »Künstler«. Dazwischen aber schwirren wieder unverstandene Nachklänge der glänzenden Rechtfertigung, welche Schiller durch seine Einführung des Begriffs des Sentimentalischen den modernen Kunsteigenthümlichkeiten gegeben hatte. Friedrich Schlegel bezeichnet das in Schiller's Sinn Sentimentalische bald als das »geistig Interessante«, bald als das »Charakteristische«. Die Meister dieses Interessanten und Charakteristischen sind ihm Dante und vor Allem Shakespeare; nur Uebergangsstufen zum letzten und höchsten Ziel, aber Uebergangsstufen, durch welche sattsam bewiesen werde, daß jedes große, selbst regellose Product des modernen Kunstgenius ein ächter und an seiner Stelle höchst zweckmäßiger Fortschritt und, so fremdartig der äußere Anblick scheine, eine wahre Annäherung zur Antike sei. Wer kann in Ausführungen dieser Art etwas Förderndes oder gar Reformatorisches sehen? Wer verargt es Schiller, daß er die Xenien, welche er gegen diese Abhandlung Schlegel's richtete, mit einem Stoßseufzer schloß, der die bedeutsame Ueberschrift »Gefährliche Nachfolge« führt? Das Epigramm lautet: »Freunde, bedenket euch wohl, die tiefere kühnere Wahrheit Laut zu sagen; sogleich stellt man sie euch auf den Kopf«.

Ludwig Tieck, am 31. Mai 1773 in Berlin geboren, war, obgleich aus dem Handwerkerstand erwachsen, von Kindheit auf von den schöngeistigen Kreisen Berlins berührt. Die ersten Dichtungen Goethe's waren seine erste Nahrung gewesen, Schiller's Räuber waren tief in seine Seele gedrungen, schon früh hatte er den begeistertsten Bund mit Shakespeare und Cervantes geschlossen. Schon als Göttinger Student hatte er Ben Jonson's Volpone und Shakespeare's Sturm bearbeitet und die noch heut

beachtenswerthe Abhandlung über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren geschrieben. Bald studirte er auch die italienische Literatur. In der Lustspieldichtung Holberg's fand er einen Theil seines eigensten Selbst. Mit seinem Jugendfreund Wackenroder, der später als der Verfasser der »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« und der »Phantasien über Kunst« bekannt wurde, hatte er sich nach dem Vorgang der ersten kunstwissenschaftlichen Schriften Goethe's und Herder's in die gemüthstiefe Erhabenheit und schlichte Innigkeit der mittelalterlich deutschen Kunst eingelebt. Ein geborenes schauspielerisches Talent ersten Ranges kannte er alle Forderungen und Geheimnisse seelenvoller dramatischer Darstellung und verfolgte die Leistungen der aufstrebenden Berliner Bühne mit lebendigster Begeisterung und mit dem eingehendsten Verständniß. Jene wunderbare Vielseitigkeit künstlerischer Kenntniß und Empfindungsfähigkeit, die sein ganzes Leben hindurch einer seiner hervorragendsten Vorzüge geblieben ist und die seine Schriften für alle Zeit zu einer unerschöpflichen Fundgrube ächtester und feinsinnigster Kunstbelehrung macht, war schon früh sein Eigenthum und sicherte ihm die Ueberlegenheit über Alle, die in Berlin als Vertreter der lebhaft verhandelten Literaturfragen in Ansehn standen. Aber vorzugsweise fühlte sich der hochstrebende Jüngling doch als Dichter. Und wie die Dichtung Jean Paul's und Hölderlin's, so ist auch die Jugenddichtung Tieck's nur ein neues tiefbedeutsames Zeugniß, wie bis in den innersten Grund hinein das Denken und Fühlen dieses jungen Geschlechts noch immer von den Stimmungen und Antrieben der nachklingenden Sturm- und Drangperiode bedingt und bestimmt war.

Wir unterscheiden in der Jugenddichtung Tieck's drei Gruppen; und es ist nicht schwer, eine jede derselben auf ihren geschichtlichen Ursprung zurückzuführen. Die erste Gruppe ist die wüste Gefühlsphantastik, der verdüsterte Weltschmerz. Es ist

beachtenswerth, daß ein Brief, welchen Wackenroder an Tieck schrieb, als derselbe in Halle studirte, ihm den Vorwurf macht, daß er sich schon als einen der Welt Abgestorbenen betrachte und Alles um sich her wie aus dem Grabe und wie durch die Gitterfenster eines düsteren Gewölbes ansehe. Vgl. Briefe an Ludwig Tieck; herausgegeben von K. v. Holtei. 1864. Bd. 4, S. 189. Zu dieser Gruppe gehören die Erzählungen »Almansur (1790)« und »Abdallah (1792)«; Verzerrungen Werther's und Karl Moor's, gegen welche die verbitterten weltverachtenden Romane Klinger's nur harmloses Kinderspiel sind. Und zu dieser Gruppe gehört vor Allem der Roman »William Lovell«, 1792 begonnen und 1796 vollendet; eine Dichtung, die, wenn ihr nicht die drastische Kraft innerlich folgerichtiger Charakterzeichnung und der feste Griff einheitlich fortschreitender Handlung fehlte, zu dem Gewaltigsten, aber auch Allerfurchtbarsten gehören würde, was die menschliche Phantasie an öder schreckhafter Herzensverzweiflung ersonnen hat. Der Held, eine an sich edle Natur, empfindsam, schwärmerisch, voll reinster Begeisterung für Natur und Menschheit, aber haltungslos und im Sinn der neuen Kraftmenschen in der leidenschaftlichen Erhitzung des Gemüths das Höchste suchend, stürzt sich in nichtswürdiger Sophistik von Orgie zu Orgie und in dieser von Verbrechen zu Verbrechen. »Wer sich selbst etwas näher kennt, wird den Menschen für ein Ungeheuer halten«, das ist das grause Thema, das in den mannichfachsten Variationen uns immer entsetzlicher entgegenklingt; das ganze Dasein erscheint wie ein tolles Fastnachtsstück; die Freigeisterei des Herzens schlägt allem Ewigen und Festen der Sitte und Bildung hohnlachend ins Gesicht, es bleibt nichts als die nackte sichselbstzerstörende Selbstsucht. Und zu dieser Gruppe gehörten auch die Trauerspiele »Der Abschied (1792)« und »Karl von Berneck (1793 und 1795)«, die zuerst den faden Gespensterspuk der sogenannten Schicksalstragödien

bei uns einführten und das Menschenschicksal unter die rohe Obmacht dunkler Naturmächte stellten. Die zweite und dritte Gruppe der Tieck'schen Jugenddichtungen, obgleich ebenfalls aus den Einwirkungen der Sturm- und Drangperiode hervorgegangen, ist gesunder und kräftiger. Die zweite Gruppe schließt sich an die Wiedererweckung der volksthümlichen Bestrebungen. Nicht umsonst hatte Tieck, wie er sich selbst einmal ausdrückt, an Goethe's Götz von Berlichingen das Lesen gelernt, wenn er sich auch nach der Natur seiner dichterischen Kraft auf Gehalt und Ton der alten halbvergessenen Volksbücher beschränkte. Der blonde Ekbert, die Geschichte von den Haimonskindern, die wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence, die denkwürdige Geschichtschronik der Schildbürger, 1796 entstanden, sind, gleichviel ob freie Erfindung oder Bearbeitung alter Ueberlieferungen, ganz unvergleichliche Prachtstücke ächter Volksphantasie; es war wahrlich kein geringes Lob, daß man anfangs überall nach den Quellen des blonden Ekbert suchte. Die dritte Gruppe ist die Literatursatire als phantastische Komödie. Diese dramatischen Märchen entstanden größtentheils in den Jahren 1796 bis 1798. Wohl mochten die kleinen Puppenspiele Goethe's die ersten Anregungen gegeben haben, aber die Komik Tieck's ist verwegener und vielseitiger und zugleich künstlerisch durchgebildeter. Die Widerwärtigkeiten der Zeit, ihre Irrthümer und Abgeschmacktheiten, verfallen der ausgelassensten satirischen Geißel; der »Blaubart« ist gegen die aberwitzige Gespreiztheit der neuen Ritter- und Räuberromantik gerichtet, »der gestiefelte Kater« gegen die Plattheit der bürgerlichen Rührstücke, insbesondere der Iffländerei und deren Bewunderer, wie sie so eben in Böttiger seicht und dünkelhaft laut geworden, »die verkehrte Welt« und »Prinz Zerbino« gegen die hausbackene Aufklärungsmoral und Philisterweisheit. Die Form aber ist jener trunkene tolle phantastische Humor, der

der Lebensnerv der Aristophanischen Komödie ist und der uns auch, freilich nach den verschiedenartigen Zeitaltern und Volksthümlichkeiten verschiedenartig gemodelt, in den romantischen Lustspielen Shakespeare's, in Gozzi's Feenmärchen und in Holberg's Burlesken herzerheiternd entgegentritt. Anstatt, wie es jetzt unter den modernen Nicolaiten Mode ist, über diese dramatischen Märchen vornehm abzusprechen, sollte man sich vielmehr klar machen, daß diese vermeintliche Unform die für diese Stimmung und Absicht einzig richtige und angemessene Form war. Je mehr der Dichter gegen das Unpoetische der blos stofflichen Wirkung eiferte, um so willkommener mußte ihm eine Form sein, die rein auf sich selbst gestellt ist und die, um ausdrücklich zu bezeugen, daß wir uns in einem durchaus verkehrten und phantastischen Weltlauf bewegen, in welchem einzig und allein die witzsprudelnde Laune und Genialität des Dichters der Souverän und das Schicksal der Menschen und Dinge ist, durch das eigenlaunige und neckende Hervortreten des Dichters selbst den Fortgang der Handlung und die Täuschung reiner Gegenständlichkeit scherzend unterbricht und mit muthwilliger Ironie die selbsterfundenen Gestalten selbst wieder vernichtet. Es mag wahr sein, daß Tieck vor lauter Streben nach Absichtslosigkeit oft allzu absichtlich wird; aber wer je in glücklicher Stunde den Blaubart und den gestiefelten Kater gelesen, der möchte doch wohl geneigt sein, sich dieser tollen phantastischen Possenwelt herzlich zu freuen. Durch das gaukelnde Spiel der lieben Albernheit klingt überall der volle Akkord des tiefsten dichterischen Ernstes; aus der öden Steppe und Wildniß schauen wir hinüber in das heiter aufdämmernde Eden ächter Poesie und Schönheit. Nicht an Tieck, sondern an den Schranken der Zeitbildung und an dem Druck des Polizeistaates lag es, daß Tieck nicht ein deutscher Aristophanes wurde.

Im Sommer 1796 hatten sich Tieck und Friedrich Schle-

gel in Berlin zuſammengefunden. Im Sommer 1798 erfolgte auch die perſönliche Bekanntſchaft zwiſchen Tieck und A. W. Schlegel, der ſchon mehrfach in der Jenaer Literaturzeitung (1796. Nr. 78 und 1797. Nr. 333) auf Tieck als »einen Dichter im eigentlichen Sinn, als einen dichtenden Dichter« hingewieſen hatte. Bald ſchloſſen ſich die drei Geſinnungs- und Strebensgenoſſen feſt aneinander. Auch Tieck nahm vom Herbſt 1799 bis zum Juli 1800 ſeinen Wohnſitz in Jena.

Neue Freunde traten dort in ihren Kreis. Vor Allem Novalis. Dann Schelling und Steffens. Und ſchon wußte Clemens Brentano, der noch Student war, durch ſein abſonderliches, aber geiſtvolles Weſen die Aufmerkſamkeit der älteren Freunde auf ſich zu ziehen.

Das »Athenäum« (1798 bis 1800) war der Ausdruck der neuen Strebensgemeinſchaft. Dazu von allen Seiten die regſte dichteriſche Thätigkeit. Und lief dabei auch viel anmaßliches Cliquen- und Coterietreiben unter, ſo war doch der Kern aller dieſer Beſtrebungen von ſo weitgreifender geſchichtlicher Bedeutung, daß trotzalledem der Ehrenname einer Schule völlig zu Recht beſteht.

Kühne und ſtolze Zukunftshoffnungen. Es handelte ſich um eine Umgeſtaltung der Literatur von Grund aus.

Gleichwohl war die Art dieſer Umgeſtaltung ein Rückſchritt. Worin ſie ihre Stärke ſuchte, das war die kläglichſte Schwäche.

Freilich im Kampf gegen die Enge der herrſchenden Aufklärungsbildung und gegen die Plattheit der blos naturaliſtiſchen Dichtung ſtanden dieſe poeſieberauſchten Jünglinge mit Goethe und Schiller auf gemeinſamem Boden und konnten daher von dieſen eine Zeitlang als erwünſchte Bundesgenoſſen betrachtet werden. Sobald ſie aber aus der Verneinung zur Bejahung fortſchreiten wollten, zeigte ſich, daß ſie in ihrem innerſten Weſen doch nur innerlich unfertige Nachzügler der Sturm- und

Drangperiode waren, die es so wenig als ihre Aufgabe erkannten, sich aus diesen Wirren zu klarer und in sich versöhnter Bildungsharmonie herauszugestalten, daß sie vielmehr ihr ganzes Sein und Denken lediglich darauf stellten, diesen von Goethe und Schiller längst überwundenen Standpunkt wieder zu Norm und Ziel des gesammten Lebens und Dichtens zu machen, wenn auch in neuer und eigenthümlicher Weise.

Ebenso wie die Sturm- und Drangperiode ist die romantische Schule nur die einseitige Ueberhebung des Phantasielebens, Sophistik der Phantasie, Phantastik. Und zwar sind die Epigonen, nachdem inzwischen die Herrlichkeit einer neuen Literaturblüthe sich so glänzend entfaltet hatte, in ihren Ansprüchen und Forderungen noch weit rückhaltloser und phantastischer als die Stürmer und Dränger selbst, in deren Bahnen sie wandelten. Hier wie dort eine aufgeregte phantastische Jugend, die, ergriffen und berauscht von der Größe und von den Wundern des neu erwachten Kunstlebens, in gesteigerter Gefühlsinnerlichkeit scheu zurückbebt vor der Härte der rauhen Wirklichkeit und, weil nicht alle Blüthenträume reiften, aus verzweifelter Ungenüge am Wirklichen in die leere Luft greift, nach Phantomen jagt und diese mit eigensinnigem Trotz zu lebendiger Wesenheit verkörpern will.

Wenige Jahre vorher (1794) hatte Fichte, ebenfalls unter der leidenschaftlichen Ichsucht der Sturm- und Drangperiode aufgewachsen, die »Wissenschaftslehre« geschrieben. Zur Verneinung des Gegenstoßes der äußeren Erfahrungswelt, deren Rechte Kant unverkümmert gelassen, macht die Wissenschaftslehre den Versuch, einzig und allein das denkende Ich als den Grund und Zweck der Dinge darzustellen, d. h. aus der unendlichen Schöpferthätigkeit des denkenden Ich das gesammte All abzuleiten. Das Ich ist nicht blos die Form des Denkens, sondern auch der Stoff; was ist, ist nur im Ich und für das Ich. Eine kühne Wendung des philosophischen Idealismus, die zwar den Reiz

großartig folgerichtiger Systematik hat, aber die Welt einfach auf den Kopf stellt und allen naturwissenschaftlichen Thatsachen schneidend Hohn spricht. Es war eine Phantastik der Philosophie, die später Fichte selbst vielfach beschränkte und umbildete. Die Phantasten der Poesie aber, unter denen Friedrich Schlegel und Hardenberg-Novalis aus der Wissenschaftslehre ein genaues Studium gemacht hatten, meinten die Phantastik der Philosophie noch überbieten zu müssen. »Fichte«, ruft Friedrich Schlegel selbstgefällig aus, »ist nicht genug absoluter Idealist, weil er nicht genug Kritiker und Universalist ist; ich und Hardenberg sind doch mehr.« An die Stelle des schöpferischen Ich wird die schöpferische Phantasie gesetzt. Der Unterschied von Philosophie und Poesie ist aufgehoben. Die Philosophie zeigt nur, daß die Phantasie Eins und Alles sei; die Phantasie ist der Held der Philosophie. Die Phantasie ist Grund und Ziel der Natur; »die Natur ist nur die sinnlich wahrnehmbare, zur Maschine gewordene Phantasie«. Die Phantasie ist Grund und Ziel der bewußten Menschenwelt; alle Beschränkung der Phantasie ist Beschränkung und Entwürdigung des wahr und ächt Menschlichen, ist Abfall von der angeborenen Unendlichkeit.

Romantisch nannte sich diese einseitige Ueberschwenglichkeit des Phantasielebens, weil ihr naturgemäß die überquellende Innerlichkeit und der ahnungsvolle Dämmerschein des mittelalterlichen Denkens und Empfindens unendlich wahlverwandter sein mußte als die helle und gemessene Plastik und Hoheit der Alten.

Nach allen Seiten hin und mit unerschrockenster Folgerichtigkeit hat die romantische Schule diese philosophisch poetische Phantastik durchgeführt.

Wir sprechen in der Sprache der Schule selbst, wenn wir die romantischen Dichtungen dieser Zeit in drei Gruppen sondern, und die erste Gruppe als Poesie der Metaphysik, die

zweite als Poesie der Ethik, die dritte als Poesie der Poesie bezeichnen.

Die zur ersten Gruppe gehörigen Dichtungen stellen besonders das Lebensgeheimniß der unorganischen Natur als das allmächtige und allwaltende Schaffen der Phantasie dar. Es ist eine poetisirende Naturphilosophie, die nirgends zu fester Gedankenklarheit fortschreitet, sondern sich immer nur in Bildern und Allegorien bewegt; unausbleiblich entartet sie allmälich in die trübste Mystik.

An der Spitze dieser Gruppe steht Novalis; ein poesievolles Gemüth, in welchem eine streng Herrnhutische Jugenderziehung, die durchgeistigte Wehmuth einer schwindsüchtigen Naturanlage, die Schule Fichte's und ausgedehnte Bergmannsstudien ein wunderliches Gemisch bilden. Tief ergreifend sind die »Hymnen an die Nacht« (Athenäum. Bd. 3, St. 2, S. 188 bis 204), voll sinnigen Aufgehens in dem geheimnißvollen Dunkel der Natur, rührende Klagetöne bangender Todessehnsucht. Und noch unmittelbarer an die Geheimnisse des webenden Naturgeistes tritt das Bruchstück »Die Lehrlinge zu Sais«, mit dem eingeflochtenen Märchen von Rosenblüthchen und Hyazinth. Es ist durchglüht und durchzittert von dem fast vor seiner Kühnheit erschreckenden Grundgedanken, daß die Natur, die räthselhafte und undurchdringliche, welche uns bald als ein furchtbar verschlingendes Ungeheuer und bald als die der Ordnung und Klarheit entgegenblühende verschleierte Vernunft erscheint, in ihrem innersten Wesen ein bewußtes, aber wundersam in sich verschlossenes Gemüth ist, das sich nur dem Dichter erschließt, ein tief innerliches Herzensgeheimniß, das nur die Poesie löst. Jedoch die weiteste und reichste Ausführung erlangte diese schwärmerische Naturphantastik in dem unvollendeten Roman »Heinrich von Ofterdingen«, der uns mit dem Zauber eines reichen und ächten Dichtergemüths unwiderstehlich in seinen Kreis bannt und der

zuletzt doch auf eine frostige Allegorie hinausgeht, über deren verwirrende und unentwirrbare Unklarheit wir uns nicht täuschen dürfen, so geschickt sie sich auch in das weitpauschige Gewand unergründlichsten Tiefsinns zu hüllen weiß. Den ersten Anstoß zum Heinrich von Osterdingen hatte Goethe's Wilhelm Meister gegeben. So sehr Novalis von der schönheitsvollen Anmuth der Goethe'schen Darstellung ergriffen war, das letzte Ziel, die Einfügung und Beschränkung der eigenlaunigen Herzensgelüste in die unüberspringbaren Lebensbedingungen, widerstrebte seiner träumerischen Gefühlsseligkeit aus tiefster Seele. Wilhelm Meister erschien ihm nur als ein »Candide gegen die Poesie«, als ein plattes »Evangelium der Oekonomie«. Heinrich von Osterdingen sollte die Widerlegung werden; ja dieser Roman ist so sehr als Gegenstück des Wilhelm Meister gedacht, daß, wie wir aus einem Brief August Wilhelm Schlegel's an Tieck (vgl. Briefe an Ludw. Tieck, von K. v. Holtei. 1864. Bd. 3, S. 260) ersehen, nach des Dichters ausdrücklicher Anordnung Format und Druck der ersten Ausgabe durchaus dem Format und Druck des Wilhelm Meister nachgebildet wurde. Es war auf eine unbedingte Apotheose der Poesie abgesehen. Zug um Zug der umgestaltende Gegensatz. Entfernt sich in den Lehrjahren Meister's der Held mit jedem Schritt, den er vorwärts thut, immer mehr und mehr von allen Luftgebilden und trügerischen Hoffnungen eitler Jugendphantastik, bis er zuletzt die ideale Auffassung des werkthätigen Lebens als höchstes Ziel aller menschlichen Bildungsmühen erkennt, so nähert sich dagegen im ersten Theil des Osterdingen der Held grad umgekehrt mit jedem Schritt nur mehr und mehr der immer helleren Erkenntniß und Erfüllung des dunkel in ihm schlummernden Dichtertraumes. Es erweist sich oder vielmehr es soll sich erweisen, daß nur das Leben der Phantasie das rechte und ächte Leben ist, weil das ganze Weltall Phantasie und Poesie ist; Phantasie und Poesie

ist der Urgrund und das Ziel, der Anfang und das Ende. Die Märchenwelt ist wirklich, die wirkliche Welt ist ein Märchen. »Wenn man in Märchen und Gedichten erkennt die ew'gen Weltgeschichten, dann fliegt vor einem geheimen Wort das ganze verkehrte Wesen fort.« »Die Scheidewand zwischen Fabel und Wahrheit, zwischen Vergangenheit und Gegenwart ist gefallen; Glauben, Phantasie und Poesie schließen die innerste Welt auf.«

Schelling schuf um diese Zeit seine Naturphilosophie. Auch hier dieselbe Einheit von Natur und Geist. Auch hier sind Natur und Geist nur verschiedene Spiegelungen des Absoluten, der organisirenden Weltseele. Die Natur ist der sichtbare Geist, der Geist ist die unsichtbare Natur. Aufgabe der Wissenschaft ist es, den Parallelismus beider Welten in der Stufenfolge ihrer Entwicklung Schritt vor Schritt durchzuführen. Es ist bekannt, wie verderblich diese phantastische Naturanschauung lange Zeit die gesammte deutsche Naturforschung beherrschte.

Gewiß ist es unrichtig, will man, wie es wohl geschehen ist, Schelling's Naturphilosophie im Wesentlichsten von Novalis ableiten. Es ist Nichts in diesen ersten Grundzügen der Schellingschen Naturphilosophie, was nicht aus der Verbindung Spinoza's und Fichte's und der eben jetzt in unermeßlicher Fülle neu zuströmenden naturwissenschaftlichen Entdeckungen zu erklären wäre. Schelling's Schrift von der Weltseele (1798) ist mit Novalis' Entwurf der Lehrlinge zu Sais ganz gleichzeitig; gleiche Ursachen erzeugen gleiche Wirkungen. Aber nicht minder gewiß ist, daß es an der innigsten gegenseitigen Anregung zwischen Schelling und Novalis nicht fehlte und daß Schelling recht eigentlich der Romantiker der Philosophie ist. Aus der Einwirkung der romantischen Dichterschule stammt das unbedingte Uebergewicht, das Schelling im Leben des menschlichen Geistes der Kunst zuertheilt. Die Kunst ist ihm das Höchste, weil sie die Ineinsbildung von Natur und Geist ist, weil sie gleichsam das Aller-

heiligſte öffnet, in welchem in ewiger und urſprünglicher Vereinigung als volle einheitliche Flamme brennt, was in der Natur und Geſchichte auseinanderfällt und was im Leben und Handeln ebenſo wie im Denken ewig ſich flieht. Und mit den jungen romantiſchen Dichtern geht dann Schelling von Spinoza und Fichte zu Jacob Böhme, mit ihnen wird er aus einem Philoſophen ein Myſtiker.

Tieck verſenkte ſich nicht in die Abgründe der Metaphyſik; aber mit der Naturphantaſtik ſeines Freundes Novalis, die ihn nach ſeinem eigenen Geſtändniß bis in die innerſten Tiefen ſeines Gemüths erſchütterte, ſtand es im engſten Zuſammenhang, daß jener phantaſtiſche Schickſalsſpuk, der ſchon in ſeinen erſten Jugenddramen ſein widerliches Spiel treibt, jetzt ſich völlig entfeſſelte. Es entſtanden die Märchen »Der getreue Eckart und der Tannenhäuſer« und »Der Runenberg«, denen ſich dann, freilich viel ſpäter, in ähnlichem Sinn »Der Liebeszauber«, »Die Elfen«, »Der Pokal« anſchloſſen. Der Grundton iſt das Dämoniſche des Naturlebens. All die ſüße Innigkeit tiefſter Naturempfindung, die friſche feierliche Stille flüſternder Waldeinſamkeit, das tauſendfarbige Glitzern und Blitzen der ſonnbeſchienenen thautrunkenen Gräſer und Blumen, oder die mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält, und die andächtig über das Thal herüberklingenden Abendglocken! Aber bald zeigt ſich, daß Formen, Farben, Duft und Schall, Wind und Welle, nur verkappte und verzauberte Naturgeiſter ſind, Elfen und Kobolde, Feen und Gnomen, die ihre Lieblinge unter den Menſchen mit ihren Wundergaben beglücken oder aus ſtillem Verſteck über ihre Opfer hereinbrechen, heimtückiſch und ſchadenfroh.

Zweitens die ſittliche Seite der Romantik.

Es iſt klar, auf welchem Boden wir ſtehen. Nur das iſt wahre und ächte Sittlichkeit, was Poeſie, d. h. im romantiſchen Sinn, was Sophiſtik der Phantaſie und Leidenſchaft iſt. Die

Liederlichkeiten des Rococo und der Sturm- und Drangperiode suchten und fanden in dem Gegensatz von Genialität und Philisterei ihre ästhetische Rechtfertigung und Beschönigung. Man kennt das Eheleben der Schlegel; man kennt die schamlose Emancipirtheit der damaligen Berliner Gesellschaftskreise, namentlich der geistvollen jungen Jüdinnen. Der Ausdruck dieser Sophistik der Sittenlehre ist Friedrich Schlegel's Lucinde (1799). Emancipation des Fleisches; volle Ungebundenheit genialen Phantasielebens. Der Eindruck dieser frechen Lehre ist um so widerlicher, da dem Verfasser die gestaltende Kraft und die gluthvolle Leidenschaft fehlt, durch welche Heinse's Ardinghello oft sich rein dichterischer Wirkung nähert. Es wird immer ein sehr bedeutsames Zeichen der Zeit bleiben, daß selbst ein Mann wie Schleiermacher eine Vertheidigung und Anempfehlung dieses skandalsüchtigen Buches schreiben konnte. Wenige Jahrzehnte nachher war glücklicherweise ernstere Sitte durchgedrungen. Schleiermacher suchte seine Briefe über Lucinde zu verleugnen; A. W. Schlegel nannte das Buch eine thörichte Rhapsodie, Tieck nannte es eine sonderbare Chimäre.

Und zuletzt die dritte Seite, die kunsttheoretische.

Begeistertes Preisen der Wunder der Poesie. Es ist nicht zufällig, daß Novalis, Tieck und A. W. Schlegel, alle Drei zugleich, die Arionsage besingen. Und aus ausgebreitetster und feinfühligster Kunstkenntniß wissen die Romantiker trefflich zu sagen, daß ächte Poesie und Kunst nur da ist, wo sie warm und tief aus dem innersten Herzen quillt. Wackenroder's Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders und seine Phantasien über Kunst, Tieck's Sternbald weisen auf die Tiefe und Innerlichkeit der mittelalterlichen Kunst nicht sowohl aus einseitig christelnden Tendenzen, denn sie preisen auch mit warmen Worten den Freiheitssinn Luther's und des Protestantismus, ja sie haben sogar Anerkennung für Wateaus sinnliche Bilder; der

leitende Grundgedanke ist vielmehr nur das Gefühl von der Nothwendigkeit des Zusammenhangs zwischen Kunst und Leben und von dem Glück der Zeiten und Völker, die sich so begeisternder Sinnigkeit und Innigkeit erfreuten. Doch das Traurige und Verhängnißvolle ist, daß die Romantiker auch in das Gesunde und Kernhafte immer sogleich einen krankhaften Zug bringen, daß sie auch das Reine und Klare immer nur getrübt und verzerrt sehen. Das Höchste der Phantasie ist ihr eben nur die Phantastik. Phantasie und Phantastik gilt als unbedingt gleichbedeutend.

Friedrich Schlegel, der immer in Lehre und System faßt, was die Anderen nur in dunklen und halb unbewußten Antrieben thun und erstreben, schreibt im Athenäum (1800. Bd. 3, St. 1 und 2) als Manifest der romantischen Schule das berühmte »Gespräch über die Poesie«, und steht nicht an, zu sagen, die älteste und ursprünglichste Form der menschlichen Phantasie sei ohne Zweifel die Arabeske gewesen, denn das sei der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie zu versetzen, für die es kein schöneres Symbol gebe als das bunte Gewimmel der alten Götter. »Das ist romantisch«, sagt er ebendaselbst, »was uns einen sentimentalischen Stoff in einer phantastischen, d. h. in einer ganz durch die Phantasie bestimmten Form darstellt.«

Inhalt und Form litten unter dieser heillosen Begriffsverwirrung in gleicher Weise. Das in diesem Sinn wahrhaft Poetische ist nur die Innerlichkeit des elementaren Gefühlslebens, das ahnungsvolle Dämmern des Traums, »die liebliche Stille, das Säuseln des Geistes, welches in der Mitte der innigsten und höchsten Gedanken wohnt«. Wie im Leben, so fürchtet man auch in der Kunst die Beschränkung, die Hingabe an einen bestimmten Gegenstand; sie erscheint als ein Abfall von der un-

ſagbaren Unendlichkeit. Wie Novalis in einem ſeiner herrlichen Fragmente auszuſprechen wagt, nur Stimmungen, nur unbeſtimmte Empfindungen, nicht beſtimmte Empfindungen und Gefühle ſeien es, welche glücklich machen, ſo überträgt er dieſen Gedanken auch ganz folgerichtig auf die Poeſie und verlangt von dieſer nur eine ganz unbeſtimmt muſikaliſche Wirkung. Nur holdes Gaukelſpiel der Phantaſie; Gedichte ohne allen Stoff und Inhalt, wenn dieſe nur möglich wären. »Warum ſoll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichtes ausmachen?« fragt einmal Ludovico ſeinen Freund Floreſtan in Sternbald's Wanderungen. Daher der Zug der Romantik nach überwuchernder Muſik der Sprache, nach ſüdlichen Versformen, nach Aſſonanzen und Alliterationen. »Liebe denkt in ſüßen Tönen, denn Gedanken ſtehn zu fern; Nur in Tönen mag ſie gern Alles, was ſie will, verſchönen!« Daher das Fernhalten aller feſten und markigen Charakterzeichnung und Kompoſition; nur das Nebelhafte, Verſchwimmende, leicht Hingehauchte entſpricht dem Ahnungsvollen, Geheimnißvollen, Unergründlichen. Ja die Romantik geht weiter. Die ſchillernde Traumpoeſie erſchrickt nicht, jede Geſchloſſenheit der Kunſtform von ſich abzulehnen. Beſchränkung der Form wäre Beſchränkung des unendlichen Inhalts. Die Poeſie der Romantiker will alle Wirkungen, die epiſchen, lyriſchen, dramatiſchen, zu gleicher Zeit erreichen und dadurch die volle Höhe der vermeintlichen Urpoeſie wiederherſtellen. Die Vermiſchung der einzelnen Kunſtarten, d. h. die verſchwimmende Formloſigkeit, wird Grundſatz, und tritt mit der Eitelkeit auf, die höchſte Vollendung der Poeſie zu ſein. Tieck bekennt (vgl. Solger's Briefwechſel und nachgelaſſene Schriften. Bd. 1, S. 502), daß er in dieſer Beziehung lange Jahre das als ein Jugendwerk Shakeſpeare's geltende altengliſche Stück Perikles übertrieben verehrt und dieſe Form, die ſo wunderbar Epik und Drama verſchmelze und in die ſich ſelbſt Lyrik hineinwerfen laſſe, begeiſtert für Genoveva und Oc-

tavian zum Vorbild gewählt habe. Und auch A. W. Schlegel, der verhältnißmäßig Besonnenste, erblickt grade in dieser chaotischen Formlosigkeit den Vorzug der mittelalterlich modernen Poesie vor der antiken. »Die antike Kunst und Poesie«, sagt er noch in seinen »Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur« (Ausgabe von Böcking. Thl. 2, S. 161), »gehe auf strenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantische dagegen gefalle sich in unauflöslichen Mischungen. Die gesammte alte Kunst sei gleichsam ein rhythmischer Nomos, eine harmonische Verkündigung der auf immer festgestellten Gesetzgebung einer schön geordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in sich abspiegelnden Welt; die romantische dagegen sei der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung sich verbirgt. Jene sei einfacher, klarer, und der Natur in der selbständigen Vollendung ihrer einzelnen Werke ähnlicher; diese sei ungeachtet ihres fragmentarischen Ansehens dem Geheimniß des Weltall näher.« Daher die Vorliebe der Romantiker für das Märchen. Weil das Märchen im Gegensatz zur Poesie der Wahrheit und Wirklichkeit recht eigentlich die Poesie des Wunders, die wesentlich und ausschließlich phantastische Poesie ist, fühlt sich in ihm der Witz der Erfindung durch Nichts beengt und gebunden; Willkür und Gesetzlosigkeit wird die innerste Natur und Nothwendigkeit des Stoffs selbst. Und daher auch jene vielberufene romantische Ironie, von welcher die Romantiker so viel singen und sagen. Die Ironie ist die trübe Verzerrung der an und für sich richtigen und unerläßlichen Kunstforderung, daß das ächte Kunstwerk erlöst sein müsse von aller äußeren Bedingtheit und Stoffartigkeit. In der steten Durchbrechung der hingebenden Begeisterung durch übermüthige Selbstparodie soll die Mahnung liegen, daß die vorgeführte Welt eine von der Wirklichkeit streng geschiedene sei, eine lediglich auf sich selbst gestellte,

rein dichterische, nur durch die Phantasie geborene. Die Kunst überkünstelt sich.

Für die deutsche Dichtung war es ein schweres Unglück, daß die Formlosigkeit Jean Paul's und die Formlosigkeit der Romantiker so lange Zeit beirrend zusammenwirkten. Das dichterische Formgefühl wurde bis in seine innersten Wurzeln gefährdet. Trotz Goethe und Schiller erlosch der Sinn für geschlossene Kunstform allmälich fast ganz.

Aber wie hätte dieses leere Kokettiren der Phantasie auf die Dauer bestehen können? Mitten in der sprudelndsten Komik geht bereits durch Tieck's Zerbino das rührende Verlangen nach tieferer und festerer Gegenständlichkeit.

Es kam eine neue Entwicklungsepoche der romantischen Richtung, eine höchst überraschende und eine überaus folgeschwere.

Die Wendung tritt um das Jahr 1799 ein.

Man fühlt die Nothwendigkeit, aus der blos innerlichen Stimmungswelt herauszutreten. Es ist das Suchen und Tasten nach wahlverwandtem Inhalt.

Nach wie vor erschien volles Hineingreifen in Gegenwart und Wirklichkeit, festes Erfassen der Poesie des Lebens und der Geschichte den jungen Phantasten als platt und prosaisch; sie hielten an der alten Naturphantastik fest. Aber für den Ausdruck der ringenden und strebenden Naturkräfte suchten sie lebendige persönliche Gestaltung zu gewinnen. So bildete sich in ihnen ein Begriff, der fortan all ihr Sinnen und Denken in Anspruch nahm; der Begriff, daß der Hauptmangel der modernen Dichtung darin bestehe, daß sie keine Mythologie habe. Und dieser Begriff steigerte sich bei ihnen zu dem Streben, eine solche Mythologie künstlich schaffen zu wollen.

Wir wissen jetzt Alle, daß Versuche dieser Art nur vergebliche Homunculusschöpfungen sind. Jene Zeit aber, welche trotz

der zielzeigenden tieferen Auffaſſung Heyne's noch immer in alter rationaliſtiſcher Anſicht die Mythologie nur als Erfindung der Dichter und Prieſter betrachtete, lebte noch in dem naiven Wahn, als ſei der Wunſch nach einer neuen Mythologie bereits auch die Bürgſchaft ihrer Möglichkeit. Lenkte doch um dieſelbe Zeit von anderem Standpunkt aus ſelbſt Goethe in ſeinen kleinen Feſtſpielen in dieſelben Wege ein, ſei es nun, daß er die alten Mythen frei umbildete oder daß er dem alten verzopften Allegorienweſen durch neuen Aufputz eine erhöhte Stellung zu geben verſuchte; eine Unart, von welcher grade ſein letztes Werk, der zweite Theil des Fauſt, ein ſehr bedenklicher Beleg iſt!

Friedrich Schlegel's »Rede über die Mythologie«, ein ſehr bedeutender Beſtandtheil ſeines »Geſprächs über die Poeſie« (Athenäum. 1800. Bd. 3, St. 1, S. 94) war das Programm. Beredt und begeiſtert wird in demſelben ausgeführt, daß die alte Poeſie nur darum ſo groß geworden, weil ſie an der Mythologie herangewachſen, und daß die Zukunft unſerer Poeſie lediglich davon abhänge, ob es gelingen werde, auch für ſie die lebendige Wurzel und Triebkraft einer maßgebenden Mythologie wiederzugewinnen. Unſere Zeit habe keine Mythologie, aber glücklicherweiſe ſei ſie nahe daran, eine zu erhalten; oder vielmehr es werde Zeit, daß man ernſthaft dazu mitwirke, eine hervorzubringen. Warum ſolle nicht wieder von neuem werden können, was ſchon geweſen? Warum ſolle nicht, was einſt die erſte Blüthe der jugendlichen Phantaſie war, jetzt im Gegentheil aus der tiefſten Tiefe der Poeſie herausgebildet werden können? Aber es iſt wohl zu beachten, daß dieſes erſte Programm noch durchaus fern iſt von allen katholiſirenden Tendenzen, auch den leiſeſten. Allerdings wird Dante geprieſen als der Einzige, der durch eigene Rieſenkraft, er ganz allein, eine Art von Mythologie, einen neuen ſymboliſchen Sagen- und Bilderkreis erfunden

und gebildet habe; aber es wird ausdrücklich gerügt, daß die einzelnen höchst verschiedenartigen Fäden, aus denen er sein Mythengewebe gesponnen, ohne zwingende Einheit und Ueberzeugungskraft seien. Statt auf Bibel und Religion verweist Schlegel vielmehr vor Allem auf die Durchgeistigung der alten griechischen Göttergestalten durch die Ideen Spinoza's und der neuen (Schelling'schen) Physik, und auf die Poesie Indiens, in welcher »das höchste Romantische« zu suchen sei.

Hier vornehmlich liegt der erste Anstoß zu jenen scharf ausgesprochenen mittelalterlichen und katholisirenden Neigungen, welche die spätere Entwicklung der romantischen Schule in so argen Verruf gebracht haben.

Man ging keiner Folgerung aus dem Wege, mochte sie noch so unerwartet und befremdend erscheinen. Die letzten Hefte des Athenäum und die ebenfalls von Friedrich Schlegel herausgegebene Zeitschrift »Europa«, welche seit 1803 an die Stelle des Athenäum trat, zeigen das rasche Vorschreiten dieser Stimmungen und Gesinnungen.

Entsprechend jener Rede über die Mythologie, welche die griechische Mythenwelt, wenn auch nicht als die ausschließliche, so doch als die ergiebigste und schönheitsvollste Quelle der neuzugewinnenden mythischen Poesie bezeichnete, hatten namentlich die Schlegel auf Grund ihrer philologischen Studien die unmittelbarste Anknüpfung an die Antike versucht. A. W. Schlegel brachte nach dem Vorgang Goethe's eine Umdichtung des Jon; Friedrich Schlegel wagte sich an ein Trauerspiel »Alarkos«, welches, wie der Verfasser in der Europa (Bd. 1, St. 1, S. 60) sich ausdrückt, die Weise des Aeschylus mit romantischem Stoff und Costüm, d. h. mit der Weise Calderon's, verschmelzen sollte. Beide Werke sind ein höchst widerliches Gemisch der höchsten theoretischen Ansprüche und des unbedingtesten dichterischen Unvermögens. Bald aber enthüllte sich mehr und mehr, daß dieser

phantaſtiſchen Gefühlsſeligkeit das Mittelalter unendlich wahlverwandter war als der freie und plaſtiſch hohe Geiſt des Alterthums. Von Jugend auf hatte Tieck im Zauber der alten Volksbücher gelebt; im »Däumling« unternahm er gegen die von Goethe und Schiller bevorzugte antikiſirende Richtung ausdrücklich einen ſatiriſchen Streifzug. A. W. Schlegel und Friedrich Schlegel betheiligten ſich an dieſen Beſtrebungen, wiſſenſchaftlich und dichteriſch. Die deutſche Sage und Dichtung des Mittelalters hatte den Reiz des Heimiſchen und Volksthümlichen. Und neben der weltlichen Sage und Dichtung ſtand die tiefe Poeſie der mittelalterlichen Glaubensvorſtellungen und Mythenkreiſe, ſtanden die großen Geſtalten und Erſcheinungen, welche der Katholicismus in Kultus, Legende, Wunderſage, Poeſie, Muſik und bildender Kunſt entfaltet und erſchaffen hatte. Warum nicht auch dieſer gewaltigen Welt ſich bemächtigen, die, von der herrſchenden Aufklärungsbildung verkannt und verhöhnt, nichtsdeſtoweniger ein unerſchöpflicher Born der ſinnigſten und phantaſievollſten Anſchauungen und Kunſtformen war? Es kam jetzt zur Reife, was in den Herzensergießungen eines kunſtliebenden Kloſterbruders und in Sternbald's Wanderungen ahnungsvoll keimte. Und andere Ereigniſſe traten hinzu, die Gemüther nur um ſo williger den neuen Eindrücken zu öffnen. Eben jetzt hatte Schleiermacher, zwiſchen den neuſten Bildungswirren und den Nachwirkungen ſeiner frommen Herrnhut'ſchen Jugenderziehung friedlos umhergeworfen, in ſeinen »Reden über die Religion« (1799) die moderne Bildung, die ſich der Religion entfremdet hatte, wieder an den Namen der Religion gewöhnt, indem er die Religion nicht als ein beſtimmtes Glaubensſyſtem, ſondern vielmehr als das geſteigerte Empfindungsleben, als die Summe und den Inbegriff aller höheren Gefühle, als die in jedem Menſchen ſchlummernde Poeſie faßte. Novalis, von gleicher Zwieſpältigkeit der Empfindung bedrückt, war in demſelben

Sinn emſig bemüht, ſein poetiſirendes Philoſophiren und ſein tiefes Religionsbedürfniß zu feſter Einheit zu fügen; in Schrift und Rede wurde er nicht müde, den Freunden zu predigen, daß Religionslehre wiſſenſchaftliche Poeſie, daß Poeſie productive Religion ſei. Die phantaſtiſche Naturbetrachtung mit ihrer Perſonification der ringenden und ſich verklärenden Naturkräfte hatte die Romantiker, Tieck und Schelling an der Spitze, ganz folgerichtig von Spinoza zur Myſtik Tauler's und Jacob Böhme's und Giordano Bruno's geführt; und grade dieſe Myſtik zeigte verlockend, wie tiefſinnig und ächt dichteriſch es wirke, der Naturſymbolik die hergebrachten und allgemein verſtändlichen altchriſtlichen Typen und Gleichniſſe unterzulegen. Warum alſo ſollte es dem Dichter nicht erlaubt ſein, um theologiſchen Streit und Widerſtreit unbekümmert, ſich der chriſtlichen Mythenwelt ebenſo anzuſchließen wie der griechiſchen? Durfte er nicht hoffen, in dieſer chriſtlichen Mythenwelt recht eigentlich die lebendige Thatſache und Wirklichkeit der langgeſuchten neuen Mythologie gefunden zu haben? So, daß er einerſeits ſich an derſelben bereicherte und vertiefte, und daß er andererſeits doch die volle Freiheit behielt, ſie nach ſeinen Stimmungen und Zwecken zu wandeln und ſchöpferiſch fortzubilden? »Wer Religion hat, wird Poeſie reden«, lautet eine der »Ideen« Friedrich Schlegel's im Athenäum. Und ebenſowenig fehlt es an den mannichfachſten Aeußerungen, die von der kühnen Zuverſicht ſprechen, mit dem Traum productiver Religionsgeſtaltung Ernſt zu machen und auf die Wandlung und Läuterung des Katholicismus zurückzuwirken. Man meinte, wie Friedrich Schlegel in der Europa (Bd. 1, St. 1, S. 44) ausdrücklich hervorhebt, nur zu thun, was bereits Klopſtock gethan; nur daß dieſer ſich durch ſeine ſtarr proteſtantiſche Denkart die poetiſche Anſicht des Chriſtenthums unmöglich gemacht habe.

Novalis' geiſtliche Lieder, A. W. Schlegel's geiſtliche So-

nette und Nachbildungen alter Legenden, viele Gedichte von Friedrich Schlegel, und vor Allem Tieck's Genoveva und Octavian sind tief poetische Zeugnisse dieser neuen mittelalterlich katholisirenden Sinnesweise.

Scharf und bestimmt ist zu betonen, daß die erste Entwicklungsstufe dieses sogenannten neuen poetischen Katholicismus durchaus frei war von jeder trüben Nebenabsicht, fern von allem pfäffischen Sektengeist. Es war die Sehnsucht nach fester bindender Kunstüberlieferung, es war die Freude an tiefer und phantasievoller Schönheit; es war, wie A. W. Schlegel (Oeuvr. franc. Bd. 1, S. 191) in seinem Alter einmal an eine französische Dame schreibt, rein künstlerische Vorliebe, prédilection d'artiste. Aber grade je begeisterter man den naturnothwendigen engen Zusammenhang zwischen Kunst und Leben wieder ins Auge faßte, um so unausbleiblicher war es, daß der schwere Widerspruch dieser Richtung, tief volksthümlich sein zu wollen und im innersten Wesen dennoch nur eine spitzfindig ausgeklügelte Formkünstelei zu sein, zuletzt auf die bedauerlichsten Abwege führte.

Mächtige fruchtbringende Anregungen sind von dieser mittelalterlichen Richtung der romantischen Schule ausgegangen, aber leider auch ebenso verderbliche Entartungen.

Besonders die Wissenschaft ist zum Dank verpflichtet. Aus Reflexion und Wissenschaft entsprungen hat die Romantik auch wieder eine so unmittelbare und tiefgreifende Rückwirkung auf die Wissenschaft ausgeübt wie selten eine andere dichterische Richtung. Erst jetzt entfalteten sich die von Herder gelegten Keime zu voller Blüthe. Ueberall und nach allen Seiten hin der Zug nach dem Naiven, ursprünglich Phantasievollen, Volksthümlichen.

Der nächste Gewinn fiel der Erforschung des deutschen Mittelalters zu. Schon seit 1798 hatte sich A. W. Schlegel mit altdeutscher Literatur beschäftigt; im Athenäum und in der

Europa finden sich, freilich nur kurz und sprunghaft, feine Bemerkungen von ihm über den Unterschied der Volksdichtungen und der höfischen Dichter; er begann eine Bearbeitung des Tristan von Gottfried von Straßburg und er beabsichtigte eine ähnliche Bearbeitung der Nibelungen. Durch A. W. Schlegel wurde Tieck diesen Studien zugeführt. Seine Ausgabe der »Minnelieder« (1803) wurde von der bedeutendsten Tragweite; er zuerst sonderte die verschiedenen Sagenkreise, die Nibelungen mit dem Heldenbuch, die Sagen von Artus und der Tafelrunde, die Sagen von Karl dem Großen. Der politische Jammer des Napoleonischen Drucks trat hinzu, die neu erwachte Begeisterung zu schüren; für das Elend der Gegenwart suchte man Hoffnung und Trost in der Größe der vaterländischen Vergangenheit. Dilettantisch, aber für die ersten Bedürfnisse hinreichend, gab von der Hagen das Nibelungenlied und die »Deutschen Gedichte des Mittelalters« heraus, und führte diese Studien in den Kreis des Universitätsunterrichts. Achim von Arnim und Clemens Brentatano brachten »Des Knaben Wunderhorn«, Görres brachte die deutschen Volksbücher. Schon 1806 faßten Jacob und Wilhelm Grimm den Plan zur Sammlung der Kinder- und Hausmärchen. Die altdeutsche Philologie war geschaffen.

Zugleich aber stellte sich neben diese altdeutschen Studien die emsigste Pflege der romanischen Literaturen. Durch meisterhafte Uebersetzungen und durch kritische Schilderungen, die sich oft sogar selbst wieder in die Form preisender Sonette und Canzonen kleiden, wurden die Schätze der Italiener, Spanier und Portugiesen gehoben. Am begeistertsten und nachhaltigsten natürlich wurden die Romantiker vor Allem von Dante ergriffen, »dem großen Propheten des Katholicismus«, und von Calderon, dem »energischen und doch so durchaus ätherischen Meister des reinsten und potenzirtesten Stils des Romantisch-Theatralischen«. Aber es wäre ungerecht zu sagen, die katholisirenden Neigungen

hätten schon jetzt den Blick getrübt und verengt. Auch Cervantes, auch Camoens, der bisher in Deutschland völlig Unbekannte, auch Petrarca und Boccaccio, Ariost und Tasso, und die anderen großen Italiener werden zum Theil übersetzt und kommen zu gebührenden Ehren. Gries führt das Begonnene rührig und feinsinnig weiter.

Erst jetzt war die Literaturgeschichte möglich geworden.

Friedrich Schlegel, der das höchste Romantische in der Lichtgluth des Orients suchte, ging 1803 nach Paris, das Sanskrit zu lernen, und schrieb sein Buch »Ueber die Sprache und Weisheit der Indier«. Er wurde der Begründer der indischen Philologie in Deutschland und damit mittelbar zugleich der Begründer der vergleichenden Sprachwissenschaft. A. W. Schlegel schloß sich diesen Studien an. Bopp und Lassen stammen aus seiner Schule.

Wie die Literaturgeschichte, so gewann auch die Sagen- und Mythenforschung erst jetzt lebendige Triebkraft. Creuzer's Mythologie und Symbolik ist ganz und gar ein Kind der Romantik.

Und Friedrich Schlegel vor Allem war es auch, welcher in die bildende Kunst den nachhaltigsten Umschwung brachte. Seine Pariser Briefe in der Europa waren der wesentlichste Anstoß, die Kunst von dem beengenden Bann des einseitigen Antikisirens zu erlösen.

Aber diesen unermeßlichen Verdiensten gegenüber fehlt nicht die verletzende Kehrseite.

Mehr und mehr wurde die romantische Schule die willfährige Dienerin der religiösen und politischen Reaction.

War an den schlechten Zuständen der Kunst der Gegenwart nur die schlechte Wirklichkeit Schuld, und war die mittelalterliche Kunst vornehmlich durch die Art der mittelalterlichen Religion und der mittelalterlichen Kirchen- und Staatsgliederung so groß und herrlich geworden, was Wunder, daß, wer den Zweck wollte,

auch die Mittel wollen zu müſſen meinte. Die romantiſche Aeſthetik wurde Jeſuitismus und Abſolutismus.

In Novalis' Fragment »Die Chriſtenheit oder Europa« (1799) liegen die erſten Regungen dieſes krankhaften Katholiſirens. Novalis ſteht nicht an, das Oberhaupt der Kirche als weiſe zu preiſen, daß es ſich den »frechen« Ausbildungen menſchlicher Anlagen und unzeitigen gefährlichen wiſſenſchaftlichen Entdeckungen widerſetzt habe, denn der Papſt habe wohl gewußt, daß man über der irdiſchen Heimath die himmliſche, über dem beſchränkten Wiſſen den unendlichen Glauben verlieren werde; der Proteſtantismus habe nur den nüchternen Buchſtabenglauben befördert und den heiligen Sinn vertrocknet; einzig der entſtehende Jeſuitenorden ſei der Rettungsanker der Kirche geweſen, und auch jetzt könne einzig und allein der alte katholiſche Glaube Europa wieder aufwecken. Friedrich Schlegel, der ſich in Paris und in Köln mehr und mehr in katholiſche Umgebungen eingelebt hatte, erklärte 1808, freilich wohl nicht ohne die Nebenabſicht öſtreichiſchen Staatsdienſtes, öffentlich ſeinen Uebertritt. Bald folgte Zacharias Werner. Namentlich unter den Malern, welche ſich der neuen religiöſen Kunſt zuwendeten, verbreitete ſich der phantaſtiſche Wahn, nur ein Katholik könne ein großer Maler werden.

A. W. Schlegel und Tieck ſind dieſen traurigen Verirrungen fern geblieben. Sie zogen ſich erſchreckt zurück und ſuchten fortan wieder die Wege menſchlich freier Dichtung und Wiſſenſchaft.

Adam Müller wurde durch die im Jahr 1803 in Dresden gehaltenen »Vorleſungen über deutſche Wiſſenſchaft und Literatur« und durch die »Elemente der Staatskunſt« der Begründer der romantiſchen Staatslehre. Friedrich Schlegel predigte im Auftrag Metternich's in Geſchichtsbüchern und politiſchen Flugſchriften die abſolute Monarchie als den einzig religiöſen Staat; und bei der Errichtung des deutſchen Bundes hoffte er (vgl. Varn-

hagen's Denkwürdigkeiten. Bd. 7, S. 282), der deutsche Bund werde sich zu einem mittelalterlichen Reich entwickeln, in welchem die Kirche wieder obenanstehe wie in den Tagen der ehemaligen geistlichen Staaten, deren Bestehen die höchste Annäherung an das Reich Gottes gewesen. Im Jahr 1816 erschien Haller's »Restauration der Staatswissenschaften«.

Welche kometenhaften Wandlungen! Die ungebärdigen Phantasten als Vertheidiger und Sendboten der festen absolutistischen Ordnung!

Prutz sagt in seinen »Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart« (1847. S. 169) über dieses seltsame Bündniß zwischen den Phantasten und Absolutisten treffend: »Die Romantiker haßten die Revolution, weil sie ihnen den ruhigen Genuß, die Fürsten haßten sie, weil sie ihnen den ruhigen Besitz störte; die Romantiker wollten das Mittelalter, weil es poetisch, die Fürsten, weil es das goldene Alter der Könige; die Romantiker wollten die Stabilität der Throne um der Stabilität, die Fürsten um der Throne willen. Von beiden Seiten war es Egoismus, was die Parteien zusammenführte.«

Achtes Kapitel.

Das Wiederaufleben der bildenden Kunst.

Carstens. Thorwaldsen. Schinkel. Die Nazarener.

Schon hatte die deutsche Literatur den Gipfel erreicht, als die deutschen Kunstzustände noch immer die kläglichsten waren. Der Fortschritt der Mengs'schen Schule war nur ein sehr zweifelhafter gewesen. Freilich war man der unkünstlerischen Manierirtheit des herrschenden Zopfstils inne geworden; aber indem sich die Kunst von dem Zopf entfernte, während doch noch alle staatlichen und gesellschaftlichen Zustände über und über im Zopf befangen blieben, wurde der unauflösliche Zusammenhang zwischen Kunst und Leben gewaltsam gelöst und damit dem künstlerischen Schaffen alle Frische und Ursprünglichkeit, die feste Grundlage, die treibende Kraft genommen. Die Kunst war entwurzelt. Es fehlte die zündende Innerlichkeit. Man war reiner und hoheitsvoller in den Formen geworden; aber diese Formen waren äußerlich nachgeahmt, ohne Seele und Empfindung, inhaltslos, schematisch und conventionell und darum, obgleich aus dem Kampf gegen den Zopf entsprungen, noch selbst durchaus zopfig.

Canova und David waren wärmer und lebensvoller als Mengs; aber geschmacklos und pomphaft theatralisch.

Aber auch in der bildenden Kunst erwachte endlich ein neuer Frühling. Und wie einst in der Zeit Winckelmann's, so ging auch jetzt wieder die Reform von Deutschland aus.

Eine tief bedeutsame Entwicklung, in deren Kämpfen, Einseitigkeiten und unverlierbaren Errungenschaften noch heut unser gesammtes Kunstleben steht!

Wir verstehen diese Entwicklung nur, wenn wir auf die innige Einheit achten, durch welche sie mit der gleichzeitigen Dichtung verknüpft ist. Man befreite sich von der Aeußerlichkeit der Mengs'schen Schule, weil sich inzwischen die deutsche Dichtung vertieft und verinnerlicht hatte. Und fortan bethätigten und vollzogen sich auch in der Geschichte der bildenden Kunst genau dieselben Stimmungen und Wandlungen, welche sich in der Geschichte der deutschen Dichtung bethätigten und vollzogen. Zuerst vereinzelte Regungen der Sturm- und Drangperiode, freilich nur sehr unzulängliche; sodann dem Hellenismus der späteren Dichtungen Goethe's und Schiller's entsprechend, der Hellenismus in Carstens, Thorwaldsen und Schinkel; zuletzt die einseitigste Romantik. In allen großen Kunstzeiten sind die verschiedenen Künste nur verschiedene Spiegelungen eines und desselben Themas, nur verschiedene Gesänge nach einer und derselben Melodie.

Das Hinüberwirken der Sturm- und Drangperiode auf die bildende Kunst wird selten genügend hervorgehoben.

Träger und Vertreter der Sturm- und Drangperiode in der bildenden Kunst sind vor Allem Heinrich Füßli, ein Schweizer aus Lavater's Kreisen, der von 1770 bis 1778 in Rom lebte und später Professor an der Kunstakademie in London wurde, und der Maler Friedrich Müller, den wir als einen der bedeutendsten Dichter der Sturm- und Drangperiode kennen. Für die bildende Kunst dieser Zeit wurde Michel Angelo, was für die Dichtung Shakespeare geworden war. Und wie die

Dichter der Sturm- und Drangperiode in Shakeſpeare nur das Derbe, das ſtürmiſch Leidenſchaftliche, das ſpielend Phantaſtiſche ſahen, nicht aber ſeinen großen Kunſtverſtand, der die wild ſchäumenden Wogen immer wieder zu zügeln und in die unverrückbaren Grenzen harmoniſcher Kunſtſchönheit zu zwingen weiß, ſo verflachten und verrohten dieſe Künſtler auch Michel Angelo; und zwar unendlich geiſtloſer und übertreibender als es jemals von den italieniſchen und franzöſiſchen Manieriſten geſchehen. Statt der urgewaltigen Größe nur ungebärdige Kraftgenialität; ſtatt des Dämoniſchen nur leerer Geſpenſter- und Höllenſpuk; ſtatt der vor keiner techniſchen Schwierigkeit zurückſchreckenden Kühnheit nur ungeſchulte geſpreizte Liederlichkeit.

Namentlich Füßli fand eine Zeitlang bewundernde Anerkennung. Nicht blos Lavater (vgl. Aus Herder's Nachlaß. Bd. 2, S. 68, 69) ſtellte ihn unmittelbar neben Shakeſpeare und Goethe; auch der Herzog Karl Auguſt nennt ihn in einem Briefe an Merck (Erſte Sammlung. S. 412) den einzigen jetzt lebenden Maler, der zu erfinden und zu dichten verſtehe. Die Nachwelt urtheilt über Füßli ebenſo verwerfend wie über die Malereien Müller's, der in der Kunſtgeſchichte den Spottnamen Teufelsmüller davongetragen hat.

Und war es nicht auch ein Anklang der ſcharf betonten volksthümlichen Beſtrebungen der Sturm- und Drangperiode, als Wilhelm Tiſchbein die Künſtler zu überzeugen ſuchte, daß auch die deutſche Geſchichte dankbare und maleriſche Stoffe biete und zu dieſem Behuf eine Scene aus Goethe's Götz von Berlichingen und die letzten Stunden Conradin's malte? Ebenſo ſann er auf eine Darſtellung der Disputation zwiſchen Luther und Eck.

Gottfried Schadow eroberte die volksthümliche Richtung für die Plaſtik. Die Standbilder Ziethen's und des alten Deſſauer ſind die Vorläufer jener ſcharf individualiſirten Monu-

mentalbildnerei, welche in Rauch und in Rietſchel ihren ſtilvollen Abſchluß fand.

Zunächſt aber blieben dieſe Anfänge ohne Folge. Unter den Stürmern und Drängern der bildenden Kunſt war kein Genius, wie es Goethe unter den Stürmern und Drängern der Dichtung war.

Erſt durch Carſtens kam jene tiefgreifende Wendung, welche man das Wiederaufleben der deutſchen Kunſt zu nennen gewohnt iſt.

Asmus Jacob Carſtens war am 10. Mai 1754 zu St. Jürgen bei Schleswig geboren, der Sohn eines Müllers. Schon früh hatte ſich im Knaben die unwiderſtehlichſte Kunſtliebe geregt; aber ſeine Vormünder hatten ihn gezwungen, ſeine entwicklungskräftigſte Jugend als Lehrling eines Weinhändlers in Eckernförde zu vertrauern. Er war bereits zweiundzwanzig Jahre alt, als es ihm endlich gelang, die Akademie in Kopenhagen zu beſuchen. Aber auch hier hielt er ſich von dem geregelten Unterricht fern; er ſchämte ſich, neben den Knaben der Unterklaſſe zu ſitzen. So war er der Technik, insbeſondere der Technik des Malens, niemals Herr geworden. Faſt alle ſeine Schöpfungen ſind einfache Blätter mit der Feder, der Kreide, dem Röthel, oder in Sepia ausgeführt, höchſtens flüchtig gefärbt. Der Ruhm vollendeter Durchbildung entgeht ihm. Nicht ſelten ſtören Verzeichnungen und Perſpectivfehler. Dennoch iſt Carſtens ein Künſtler von unvergänglicher Größe.

Wir blicken in das innerſte Weſen ſeiner Kunſtanſchauung, wenn Carſtens einmal in ſeinen ſpäteren Jahren, in einem Briefe aus Rom vom 9. Februar 1793 (vgl. Carſtens' Leben von Fernow, herausgegeben von H. Riegel 1867. S. 241), an den Preußiſchen Miniſter von Heynitz ſchreibt: »Ich habe die Kunſtausſtellung auf der hieſigen franzöſiſchen Akademie geſehen, aber gedankenloſere Malereien ſind mir nicht vorgekommen. Es

ſcheint dieſen Künſtlern nie eingefallen zu ſein, daß die Kunſt eine Sprache der Empfindung iſt, die da anhebt, wo der Ausdruck mit Worten aufhört, daß ſie es mit der anſchaulichen Darſtellung von Begriffen zu thun hat, daß ſie eine Unterhaltung für Vernünftige, nicht für Thoren iſt. Alles Mechaniſche der Kunſt verſtehen dieſe Männer ſehr gut, und es ſcheint als ſtünden ſie in der Meinung, als ſei dies die Kunſt ſelbſt.«

In einer Zeit, da in der bildenden Kunſt überall nur der ödeſte angelernte Eklekticismus herrſchte, war Carſtens wieder ein naiver und urſprünglicher Künſtler, von großartigſter Genialität der Erfindung, voll Innerlichkeit, voll Poeſie. Sein Schaffen war ein tief inniges lebensvolles Schaffen von innen heraus, der ſchöne und klare Ausdruck einer nach dem Höchſten ringenden freien und großen Seele.

Und mit dieſer Innerlichkeit und Poeſie der Auffaſſung verbindet Carſtens eine Macht und Schönheit der Formenſprache, die für eine ganze Reihe grade unſerer bedeutendſten Künſtler zielzeigend geworden iſt und deren Gewalt ſich Keiner entziehen kann, der überhaupt für Großheit der Form Gefühl hat. Erſt in Carſtens wurde die große That Winckelmann's wahrhaft lebendig. Je mehr ſich Carſtens in Kopenhagen von dem gewöhnlichen Akademietreiben abgeſchloſſen hatte, um ſo tiefer war ſein einfach großer unverbildeter Sinn von den dort befindlichen Abgüſſen antiker Bildwerke ergriffen worden; ſie erſchienen ihm als höhere Weſen von übermenſchlicher Kunſt. Und dieſe Eindrücke hatte er verſtärkt und vertieft durch das unausgeſetzte Leſen der alten Dichter und Geſchichtsſchreiber. Er ahmte nicht nach, dazu war er zu ſchöpferiſch und zu urſprünglich; aber er gewöhnte ſich, die Natur immer und überall nur mit dem großen Auge der Antike zu ſehen.

Carſtens' Entwicklungsgang iſt das immer vollere Hineinwachſen in dieſes hohe Kunſtideal.

Im Frühjahr 1783 hatte Carſtens Kopenhagen verlaſſen. Er hatte nach Rom überſiedeln wollen, war aber aus Mangel an Mitteln nur bis Mailand und Mantua gekommen. Vom Herbſt 1783 bis zum Herbſt 1788 lebte er im bitteren Kampf mit Krankheit und Nahrungsſorgen in Lübeck. Dieſe Lübecker Zeit iſt die erſte Entwicklungsſtufe ſeines ſelbſtändigen künſtleriſchen Schaffens.

Vieles aus dieſer Zeit iſt verſchollen, Vieles ſchwer zugänglich. Aber was an Titelangaben (vgl. Riegel a. a. O. S. 344 ff.) und was von einzelnen Blättern bekannt iſt, bezeugt, welche Fragen in ihm gähren. Wo iſt ein Inhalt, der für uns iſt, was für die Griechen die griechiſche Götterwelt war? Und wie iſt die plaſtiſch hohe Formgebung mit den Geſetzen und Bedingungen der maleriſchen Compoſition zu vermitteln? Neben Darſtellungen aus Homer und den griechiſchen Tragikern ſtehen Darſtellungen aus Milton, aus Oſſian, aus Klopſtock's Hermannſchlacht und aus den Bardendichtern, ſelbſt aus Wieland's Oberon, ſtehen Allegorien, von denen die eine ſogar eine Verherrlichung der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts iſt. Und neben der Compoſition »Oſſian und Alpin zur Harfe ſingend«, die, obgleich durchglüht von tiefſtem Seelenausdruck, es doch hauptſächlich auf plaſtiſche Hoheit und Würde abgeſehen hat, ſteht die Compoſition »Sokrates dem Alcibiades in der Schlacht von Potidäa das Leben rettend«, die von dem mächtigen Eindruck bedingt iſt, welchen Giulio Romano's Fresken in Mantua auf den Künſtler gemacht hatten; ſie erinnert ſehr beſtimmt an die Conſtantinsſchlacht. Vgl. Zeichnungen von A. J. Carſtens, herausgegeben von W. Müller. Taf. 21 u. 29. Beide Compoſitionen ſtammen inſchriftlich aus dem Jahr 1788.

Die zweite Entwicklungsſtufe iſt der faſt vierjährige Aufenthalt in Berlin, vom Herbſt 1788 bis zum Juni 1792. Im Mai 1791 wurde Carſtens dort Profeſſor an der Akademie.

Noch aus Lübeck hatte Carſtens den Entwurf des »Sturzes der Engel« mitgebracht. Vgl. Müller. Taf. 40 und 41. Eine reiche und großartige Compoſition, ganz und gar im Geiſt und nach dem Vorbild des Michel-Angelo'ſchen Weltgerichts. Und dieſe Einwirkungen Michel Angelo's, welchem ſich Carſtens innig verwandt fühlte, hat Carſtens ſein ganzes Leben hindurch feſtgehalten. Doch gewann immer entſchiedener der Zug nach der Antike die Oberhand. Hanns Chriſtian Genelli, ein Architekt, der auch theoretiſch die ſorgſamſten Studien über die Kunſt der Alten gemacht hatte, förderte ihn durch Beiſpiel und Lehre. Die Zeichnungen, welche Carſtens für die mythologiſchen Handbücher von Ramler und Moritz unternahm, ſchärften Auge und Formgefühl, denn die Uebertragung der kleinen feinen Gemmenbilder in einen größeren Maßſtab war nicht ſowohl eine Nachbildung als vielmehr eine treue und doch ſelbſtſchöpferiſche Wiedergeſtaltung. Carſtens modellirte auch; ſogar eine Skizze zu einem Denkmal Friedrich's des Großen. Man braucht nur die beſten Compoſitionen dieſer Zeit zu betrachten, »den Kampf Achill's mit den Flüſſen« (Müller Taf. 36), »Oedipus von den Furien gequält« (Taf. 42), und vor Allem »Die Argonauten in Chiron's Grotte« (Taf. 34), um ganz das Gefühl zu theilen, das damals allgemein war, das Gefühl des Staunens und der Bewunderung, wie Carſtens in Deutſchland zu dieſem großen Stil gekommen. Carſtens hat ſpäter den Beſuch der Argonauten umcomponirt (Taf. 27 und 28); die zweite Compoſition iſt reliefartiger, die erſte iſt ebenſo formenrein und unzweifelhaft maleriſcher.

Mit Unterſtützung der Preußiſchen Regierung ging Carſtens im Sommer 1792 nach Rom. Er war bereits ein Mann von achtunddreißig Jahren.

Carſtens ſelbſt giebt in dem bereits mehrfach erwähnten Bericht an den Miniſter Heynitz über ſeine Reiſe den willkom-

menſten Aufſchluß. Es iſt eine Freude zu ſehen, mit welcher friſchen Empfänglichkeit er die neuen gewaltigen Eindrücke in ſich aufnahm. Auch für die mittelalterliche Kunſt hatte er das wärmſte Verſtändniß. In Nürnberg entzückte ihn Dürer und Peter Viſcher, in Baſel Holbein. In Mailand erfreute er ſich nicht nur aufs neue an Leonardo, ſondern er bewunderte auch die älteren Meiſter und die herrliche Backſteingothik des großen Hospitals; ja er ſprach dabei das grade bei ihm höchſt denkwürdige Wort aus, Michel Angelo ſei in der Baukunſt der Vater des ſchlechten Geſchmacks, an den Werken der Gothik dagegen erblicke man überall Genie. Im Hafen von Livorno ſtudirte er mit innigſtem Behagen die ſchöne und doch ſo zwangloſe und natürliche Tracht und Art der Griechen und Orientalen; es müſſen ſich noch keine Tanz- und Hofmeiſter dort eingeniſtet haben, dachte er bei dieſer Betrachtung. In Florenz lebte und webte er in Maſaccio und Ghirlandajo und in den Bildhauerarbeiten Michel Angelo's. In Rom wurden Michel Angelo und Rafael ſeine eigenſte Welt. Aber es iſt überaus bedeutſam, daß er, der Michelangeleske Geiſt, ſich allmälich immer mehr und mehr von Michel Angelo zu Rafael wendete; jener war ihm, wie ſein Biograph mit den Worten des Künſtlers berichtet, ein ſtrenger Lehrmeiſter, der ihn bei jeder Lection mit der Naſe auf die Grammatik ſtieß, dieſer war ihm ein freundlicher Mentor, der ihn unaufhörlich auf die Natur führte. Und zugleich übten die Werke der antiken Plaſtik den tiefgreifendſten Einfluß. Wer verſteht es nicht, daß Carſtens, dem die Parthenonswerke und die ſeither entdeckten Schätze ächt griechiſcher Kunſt noch unbekannt waren, die Dioskuren von Monte Cavallo an kraftvoller Größe und an Schönheit und Reinheit des Stils über alle anderen Bildwerke ſtellte?

Fünf Jahre hat Carſtens in Rom gewirkt und geſchaffen, vom Anfang 1793 bis zum Ende 1797. Es iſt ſeine dritte und

letzte Entwicklungsſtufe, die Zeit der vollendeten Reife. Die Ausſtellung, welche Carſtens im April 1795 von ſeinen Werken veranſtaltete, war eines der ruhmreichſten und folgereichſten Ereigniſſe der deutſchen Kunſtgeſchichte.

Trotz ſeines zunehmenden Bruſtleidens war Carſtens von raſtloſer Thätigkeit. Wir heben nur die bedeutendſten Werke hervor. Sie zerfallen in drei Gruppen. Die erſte Gruppe iſt die weitaus zahlreichſte; ſie umfaßt die Darſtellungen, deren Stoff der griechiſchen Mythe und Dichtung entlehnt iſt. Es ſind: Der Kampf der Kentauren und Lapithen (Taf. 30 — 32), Ganymed's Entführung (Taf. 6), Das Gaſtmahl des Plato (Taf. 24), Die Ueberfahrt und die Einſchiffung des Megapenthes (Taf. 10, 26), Die Parzen (Taf. 4), Achill und Priamos (Taf. 37), Das Orakel des Aphiaraos (Taf. 13), Oedipus im Hain der Eumeniden (Taf. 20), Jaſon's Ankunft in Jolkos (Taf. 35), der große Cyklus des Argonautenzuges (geſtochen von Joſeph Koch). Die zweite Gruppe beſteht aus freien Erfindungen, die ſich freilich ebenfalls in griechiſcher Sinnesweiſe und Motivirung bewegen. Hierher gehört vor Allem »Homer den Griechen ſeine Geſänge ſingend (Taf. 18)«, Die Geburt des Lichts (Taf. 3), Die Nacht (Taf. 7) und »Das goldene Zeitalter (Taf. 33)«. Die dritte Gruppe, eine Zeichnung nach Dante's Hölle (Taf. 23) und nach Goethe's Hexenküche (Taf. 20), geht in das Mittelalterlich-Moderne. Von Darſtellungen der römiſchen Geſchichte, in denen ſich die franzöſiſchen Maler ſo gern bewegten, hielt Carſtens ſich abſichtlich fern, weil ſie ſeines Bedünkens ſo leicht zum Theatraliſchen verlockten. Und auch chriſtliche Stoffe vermied er; die rein menſchliche Poeſie derſelben erſchien ihm durch die großen Italiener erſchöpft, den Heiligen- und Märtyrergeſchichten widerſtand ſeine freie Bildung und Geſinnung.

Eine unerſchöpfliche Fülle reichſter und urſprünglichſter Er-

findungskraft. Man vergleiche die ſtürmende Leidenſchaft der Kentauren- und Lapithenſchlacht, die innige Sinnigkeit der Gruppe der Nacht, den heiteren Humor der Megapenthesbilder, die Wonne und Freudigkeit der Unſchuldswelt des goldenen Zeitalters; alle Saiten des Gemüthslebens erklingen in Carſtens mit gleicher Kraft und Volltönigkeit. Und der Poeſie des Erfindens entſpricht die Poeſie des Geſtaltens. Nichts Leeres und Conventionelles. Seit den großen Zeiten Albrecht Dürer's und Holbein's iſt Carſtens wieder der erſte deutſche Künſtler, der Stil hat.

Hellenismus nennen wir dieſen Stil. Mit Recht; die Grundlage ſeiner Formenſprache iſt durchaus helleniſirend. Auch wo Carſtens andere Stoffe als griechiſche ergreift, erhebt er ſie in die Hoheit und Großheit griechiſcher Kunſtidealität. Aber dieſes Helleniſiren iſt in Carſtens nicht, wie Maler Müller in ſeinem berüchtigten Aufſatz in Schiller's Horen ſchmähte, die blos äußerliche Wiedergabe auswendiggelernter Muskel- und Faltenphraſen, ſondern vielmehr die naturwüchſige und naturnothwendige Sprache ſeines eigenſten innerſten Weſens, die organiſche Selbſtgeſtaltung der wahr und einfachgroß gedachten Motive. Es iſt nicht die nachgeahmte Kunſt des todten Buchſtabens, ſondern die urſprüngliche Kunſt des lebendigen Geiſtes. Carſtens geht den Weg griechiſcher Kunſt, weil er wie ein Grieche ſieht, denkt und empfindet. Als Carſtens einige ſeiner Bilder nach Berlin geſchickt hatte, ſchrieb ihm Genelli (vgl. Fernow-Riegel a. a. O. S. 133): »Du biſt dazu geboren, das innige Großgefühl, das Homer ſeinen Göttern und Helden giebt, das überhaupt dem Alterthum eigen iſt, groß und innig nachzufühlen, auszufühlen und lebendig darzuſtellen.« Was Carſtens der Antike nicht ſowohl entlehnte als vielmehr in lebendigſter Aneignung und idealſter Beſeelung ihr ſelbſtſchöpferiſch nachſchuf, war die Wiedereinſetzung der menſchlichen Geſtalt in ihre volle Wahrheit und Schönheit, war eindringliche, in ſich noth-

wendige, nur aus der Natur des Inhalts geſchöpfte Motivirung, war Einfachheit und Großheit, Schwung und Rhythmus in der Führung der Linien, harmoniſches Zuſammenwirken des Ganzen. Innerhalb dieſer feſten Grundform aber hat Carſtens die berechtigten modernen Kunſtforderungen nie verleugnet. Zu dem genauſten Studium der Antike fügte er das genauſte Studium Michel Angelo's und Rafael's und entnimmt dieſen den Zug nach ſchärferer Individualiſirung; ja er hat Geſtalten, in denen man unverkennbar die Einwirkung Ghirlandajo's und Maſaccio's ſieht. Und ebenſowenig verleugnete Carſtens den tiefgreifenden Unterſchied plaſtiſcher und maleriſcher Compoſition. Freilich hat er für die ruhige Gemeſſenheit des antiken Reliefſtils die unverkennbarſte Vorliebe. Carſtens war offenbar weit mehr zum Bildhauer als zum Maler angelegt; er pflegte, um die volle Schärfe und Deutlichkeit der Rundung zu gewinnen, ſeine Geſtalten oft vorher zu modelliren. Nichtsdeſtoweniger beweiſt eine ganze Reihe von Blättern, daß er auch für das eigenartig Maleriſche der Anordnung und Gruppirung das geübteſte Auge hatte. Man denke an die Megapenthesbilder und vor Allem an das goldene Zeitalter. Namentlich iſt auch die liebevolle Ausführung ſeiner landſchaftlichen Hintergründe zu beachten. Das goldene Zeitalter wurde auch für die Landſchaft epochemachend. Es iſt der Stil der großen hiſtoriſchen Landſchaft.

Rafael Mengs und ſeine Schule ſind das entſprechende Gegenbild der antikiſirenden Dichtungen Klopſtock's und Ramler's; Carſtens und ſeine großen Nachfolger und Fortbildner ſind das entſprechende Gegenbild der helleniſirenden Dichtungen Goethe's und Schiller's.

Wenn das hohe Ideal reiner und harmoniſch ſchöner Menſchlichkeit, das nach langer Verdunkelung endlich wiedergewonnen war, ſogar die Dichtung mit innerſter Nothwendigkeit zu dem Verlangen nach lebendiger Wiedergeburt griechiſcher Formen-

ſchönheit als des ihm einzig angemeſſenen künſtleriſchen Ausdrucks führte, um wie viel zwingender mußte dies Verlangen in der bildenden Kunſt ſein, in welcher das Auge allein den letzten entſcheidenden Ausſchlag giebt?

Mitten im ernſteſten Schaffensſtreben ſtarb Carſtens; am 25. Mai 1798, nachdem er ſoeben ſein vierundvierzigſtes Jahr vollendet hatte. Er wurde das Opfer der Schwindſucht, die ſeit ſeiner Lübecker Zeit an ihm zehrte.

Fernow, der in Lübeck und Rom engverbundene treue Freund, der auch nachher die alte Treue durch die treffliche Lebensbeſchreibung, die er von Carſtens gab, trefflich bewährte, wurde der Erbe der hinterlaſſenen Zeichnungen. Durch Goethe's Vermittlung kamen ſie 1804 an die Kunſtſammlungen in Weimar.

Die Erſcheinung dieſes gewaltigen Künſtlers war zu bedeutend und ſeine Kunſtweiſe war zu tief mit allen tiefſten Stimmungen und Beſtrebungen des mächtig emporſtrebenden Zeitalters verwachſen, als daß ſein Wirken hätte ſpurlos verhallen können.

Carſtens, der im Leben ſo viel Unglück gehabt, hatte wenigſtens nach ſeinem Tode Glück. Die Beſten und Aechteſten des jüngeren Künſtlergeſchlechts ſchaarten ſich um ſein Banner. Unter dieſem Zeichen ſiegten ſie.

In der Hiſtorienmalerei waren die nächſten Schüler und Nachfolger Eberhard Wächter (1762 — 1852) und Gottlieb Schick (1779 — 1812); Beide aus Stuttgart. Leſen wir die Briefe dieſer Künſtler, wie ſie uns durch Strauß (Kleine Schriften. 1862. S. 274 ff.) und durch Haakh (Beiträge zur Kunſtgeſchichte. 1863) bekannt geworden, ſo überkömmt uns der warme Hauch friſch knospender Frühlingsluſt. Wächter's »Hiob«, im Muſeum zu Stuttgart, überraſcht durch den feinen Aufbau der Compoſition, durch Großheit der Form, durch lebensvolle Car-

nation; der Ausdruck der Trauer freilich ist leer und äußerlich. Schick's »Apollo unter den Hirten«, »David vor Saul«, »Das Opfer Noah's«, ebenfalls im Museum zu Stuttgart befindlich, sind Bilder von tiefer schlichter Innigkeit, von anziehender Formenreinheit und Formenanmuth, voll Frische; namentlich auch in den weitausgeführten landschaftlichen Hintergründen bekundet sich ein entschiedener Sinn für großen historischen Stil. Beide Künstler aber gelangten nicht zu voller Entwicklung. Wächter verkümmerte, Schick starb in der ersten Blüthe des Mannesalters. Die reife Frucht brach erst Cornelius.

Joseph Koch (1768 — 1839), der Freund Carstens', und Christian Reinhart (1761 — 1847) wurden die Wiedererwecker der Landschaft. Statt der geleckten Vedute großer historischer Stil. Man wandelte wieder die Wege Pouſſin's und Claude Lorrain's. Auf Koch und Reinhart folgten Rottmann und Preller.

Aber die schönste und edelste Blüthe des neuen Lebens, welches die Kunst durch Carstens gewonnen hatte, ist das freie und heitere Hellenenthum Thorwaldsen's und Schinkel's.

Bertel Thorwaldsen war am 19. November 1770 zu Kopenhagen geboren; sein Vater war Schiffszimmermann und Holzschnitzer. Seit seinem elften Jahr hatte der junge Künstler die Kunstakademie in Kopenhagen besucht, doch ohne sich sonderlich auszuzeichnen. Er war siebenundzwanzig Jahre alt, als er im März 1797 nach Rom kam. Er war damals noch so unwissend, daß Zoega, der berühmte Archäolog, seinen Aerger aussprach, wie man Stipendiaten nach Rom schicken könne, denen selbst das Allerelementarste der Geschichte und Mythologie unbekannt sei. Bald aber erwachte der schlummernde Genius. Carstens, mit welchem Thorwaldsen noch ein Jahr in engem Verkehr lebte und dessen Zeichnungen er aufs emsigste copirte und sein ganzes Leben hindurch mit ehrfurchtsvoller Wärme verehrte und bewunderte, wurde ihm Vorbild. Die mächtige Welt Roms, ob-

gleich grade damals die berühmteſten antiken Bildwerke nach Paris entführt waren, ſchärfte ihm Auge und Stilgefühl.

An Urſprünglichkeit und Tiefe der Erfindungskraft ſteht Thorwaldſen hinter Carſtens zurück; aber etwas Anderes iſt ein genialer Skizziſt, etwas Anderes ein vollkräftiger Künſtler von vollendeter Durchbildung.

Thorwaldſen's unvergängliche Bedeutung iſt, daß er die ſeit den großen Tagen des Alterthums verlorene Strenge und Hoheit des ächt plaſtiſchen Stils wiedererobert hat.

Unverbrüchlicher als jede andere Kunſt wurzelt die Plaſtik im Griechenthum. Es iſt kein Zufall, daß die Plaſtik jene herrſchende Stellung, welche ſie bei den Griechen einnahm, in der chriſtlichen Kunſt verlor und an die Schweſterkunſt der Malerei abtrat. Weil die Plaſtik ausſchließlich auf die Phyſiognomik der Form angewieſen iſt und, ſelbſt wo ſie die Farbe hinzuzieht, doch von jeder Stimmungswirkung durchgebildeten Colorits abſehen muß, iſt ihr das tief Innerlichſte des Seelenlebens verſchloſſen; ihr Reich reicht nur ſo weit, ſo weit ſcharfe Gegenſtändlichkeit, ſo weit volle Schaubarkeit reicht. Und weil das Darſtellungsmaterial der Plaſtik, ſei es Holz oder Ton oder Stein oder Erz immer ein ſchweres und ſprödes Material iſt, ſind ſowohl dem Maß der Bewegtheit wie dem Maß der individualiſirenden Charakteriſtik ganz beſtimmte unüberſpringbare Grenzen geſtellt, durch deren Ueberſpringung die Plaſtik aufhört, plaſtiſch zu ſein, in das Maleriſche fällt, d. h. ſtillos und manierirt wird. Die edle Einfalt und die ſtille Großheit, welche Winckelmann als die hervorſtechendſte Eigenſchaft der griechiſchen Plaſtik rühmt, iſt daher nicht etwas blos Zufälliges und Geſchichtliches, nicht etwas blos Zeitliches und Oertliches, ſondern vielmehr das innerſte Weſen der Plaſtik ſelbſt, ihr tiefſtes Lebensgeheimniß, ihre unumſtößliche Grammatik.

Indem Thorwaldſen auf die griechiſchen Formen zurückging,

wurde er sich des unauflöslichen Zusammenhanges der Plastik und des Griechenthums klar bewußt. Thorwaldsen's Helleniſiren war nicht die todtgeborene archäologiſche Nachahmung, ſondern die lebendige Wiedergeburt der plaſtiſchen Idealität, die Wiedereinſetzung des plaſtiſchen Darſtellungsmaterials, in ſeine unveräußerlichen Rechte. Die Statue bekam wieder feſtes architektoniſches Gleichgewicht, bekam wieder Adel und Reinheit der Form. Und beſonders auch das Relief, ſeit den Zeiten Ghiberti's bis zum Ende der Zopfzeit in ſteigender Verwilderung ganz und gar als Gemälde behandelt, fügte ſich wieder in die Schranken der Plaſtik; mit voller Bewußtheit beſchränkte es ſich, auf alle ſtörend perſpectiviſchen Wagniſſe verzichtend, weſentlich wieder auf die Silhouette, und mit vollſter Bewußtheit geſtaltete es nur ſolche Compoſitionen und Gruppirungen, welche den Einzelfiguren den feſten Anklang ſtatuariſcher Geſchloſſenheit wahren.

Kurz nachdem Thorwaldſen die Plaſtik von der wuchernden Obmacht der Malerei erlöſt hatte, erlöſte die neben ihm ſtehende jüngere Malergeneration die Malerei von der Obmacht der Plaſtik. Seitdem iſt dieſe verderbliche Stilverwirrung für immer geſchlichtet.

Es war ſehr bezeichnend, daß das erſte Werk, welches Thorwaldſen's unſterblichen Ruhm begründete, die Jaſonſtatue (1800 — 1803), eine ſo durchaus im Geiſte der griechiſchen Mythologie gedachte und gehaltene Figur war. Sein ganzes Leben hindurch hat Thorwaldſen mit Vorliebe ſich als ein Grieche zu den Griechen geſtellt. Zeuge ſind die Statuen des Mars, des Adonis, vor Allem des Argustödters; Zeuge iſt eine ganze Reihe der ſchönheitsvollſten Reliefs, beſonders die unerſchöpfliche Fülle ſeiner naiv anmuthigen Erosſcherze, Zeuge iſt die große Friescompoſition des Alexanderzuges. Nur ſpreche man nicht, wie es leider jetzt Mode wird, von kalter Nachempfindung und Anempfindung. Mag auch zuweilen ſpäter im Gedräng der ſich

häufenden Arbeiten und Beſtellungen, zumal in Decorationswerken und Grabmonumenten, manches blos Aeußerliche und handwerksmäßig Conventionelle ſich eingeſchlichen haben, alle bedeutendſten Schöpfungen Thorwaldſen's ſind durchaus ſelbſtändig, frei ſchöpferiſch, voll angeborener ureigener Poeſie und Schönheit. Sie wirken nur darum ſo vollendet griechiſch, weil der Künſtler in der Schule der Alten gelernt hatte, naiv und groß zu ſehen, weil er in ſeinem tiefen künſtleriſchen Ernſt nicht ruhte und nicht raſtete, als bis er die Natur von allen Zufälligkeiten und Trübungen geläutert und die Formen und Motive auf ihren einfachen und weſenhaften Kern, auf ihren reinſten und ſchönheitsvollſten Ausdruck zurückgeführt hatte. Es iſt bekannt, wie die Statue des Hirtenknaben (1817) entſtand. Thiele erzählt in »Thorwaldſen's Leben« (1852. Bd. 1, S. 295) die Entſtehungsgeſchichte in folgender Weiſe: »Während Thorwaldſen die Gruppe des Ganymed modellirte und ein ſchöner Knabe ihm Modell ſtand, rief er ihm plötzlich in einem Augenblick des Ausruhens zu: Sitz ruhig, rühre Dich nicht! Der Knabe war nämlich, ohne es ſelbſt zu wiſſen, in eine ſo ſchöne Stellung gekommen, daß der Anblick deſſelben und der Wunſch, dieſes Motiv in ſeiner ganzen Unſchuld feſtzuhalten, bei unſerem Künſtler eins ward. Der Knabe gehorchte, Thorwaldſen ergriff den Thon, und wenige Augenblicke ſpäter war die Skizze zu ſeinem berühmten Hirtenknaben angelegt. Die Statue ſtellt einen ſchönen Knaben dar, der in arkadiſcher Ruhe auf einem Felſen ſitzt; in der einen Hand hält er den Hirtenſtab, mit der anderen drückt er das gebogene Knie an ſich, zu ſeinen Füßen ein Hund.« Und ähnlich iſt die Entſtehungsgeſchichte der Statue des Argustödters Hermes (1818). Der Biograph erzählt ſie (ebend. S. 321) in folgender Weiſe: »Als Thorwaldſen ſich eines Tages im Frühjahr 1818, wie gewöhnlich des Mittags, von ſeinem Studio aus zu Tiſche begab, traf ſein immer aufmerkſamer

Blick in der Via Sistina einen jungen Römer, der am Eingang eines Hauses in einer Stellung saß, die durch ihre Schönheit und anspruchslose Natürlichkeit den Künstler ergriff. Im Vorübergehen hatte dieses Bild seinen Blick erfreut; aber bei den nächsten Schritten schon erfaßte es sein künstlerisches Bewußtsein, er blieb stehen und kehrte zurück. Der Jüngling behauptete noch unverändert die halb stehende halb sitzende Stellung und im Gespräch mit einem Anderen begriffen entdeckte er nicht, daß er ein Gegenstand der Betrachtung sei. Einige Augenblicke genügten dem Künstler, das Bild festzuhalten. Eiligst beendete er seine Mahlzeit, entwarf eine Skizze und Tags darauf beschäftigte ihn bereits das Modell. Es ist der Argustödter, halb sitzend, halb stehend; die Rohrflöte, durch welche er den Argus in Schlaf gewiegt, in der linken Hand; mit der Rechten zieht er leise das Schwert aus der Scheide.« Und ähnlich ist die Entstehungsgeschichte der beiden schönen Reliefdarstellungen der Nacht und des Tages (vgl. ebend. S. 253), die lange in ihm geschlummert hatten und ihm plötzlich (1815) wie eine geheiligte Traumoffenbarung in die Seele traten. Dieselbe Ursprünglichkeit überall. Freilich ist das Motiv des verwundeten liegenden Löwen in Luzern ein althergebrachtes. Aber wer jemals vor der mächtigen hohen Felswand stand, in welcher der Löwe wie in einer Grotte lagert, wird sagen, daß es ein Werk der tief innersten Empfindung ist, ein Werk der weihevollsten Erhebung.

Und mit der Schönheit der Erfindung verband Thorwaldsen die sorgsamste Ausführung; nur muß man nicht übersehen, daß das Wesen seiner Stilrichtung nothwendig bedingte, in den Gestalten sowohl wie in den Gewändern das realistische Individualisiren enger zu begrenzen, als es von der Plastik des Mittelalters und der Renaissance und als es auch jetzt wieder von der heutigen Plastik geschieht. So leicht und zufällig das Motiv der Statue

des sitzenden Hirtenknaben gefunden war, nicht weniger als acht verschiedene Entwürfe sind von ihm vorhanden. Und nie versäumte Thorwaldsen über dem sogenannten Stilisiren das liebevollste und eingehendste Naturstudium. Lediglich aus der aufgezwungenen Eile der Ausführung ist es zu erklären, daß eine der großartigsten Leistungen Thorwaldsen's, der Alexanderzug (1811), obgleich in der Energie und Naivetät der Erfindung und in dem ruhig harmonischen Fluß ächten Reliefstils dem Parthenonfries aufs glücklichste nachstrebend, grade nach dieser Seite hin verhältnißmäßig am wenigsten frei von Blößen ist. Namentlich die Pferde sind mehr nach den antiken Vorbildern als nach der Natur gebildet. Und ist es zu rechtfertigen, daß der Künstler in dem Verlangen, alles unschöne Liniengewühl zu vermeiden, dem stolzen Viergespann, das den Wagen des Helden führt, nur vier Hinterbeine, statt acht, giebt?

Höchst lehrreich ist es, zu beobachten, wie sich Thorwaldsen, von diesem antikisirenden Standpunkt aus, zu den Forderungen der Gegenwart stellte.

Idealdarstellungen nach griechisch mythologischen oder nach genrebildlichen Motiven reichten nicht aus. Es kamen Aufgaben christlichen Glaubens und Kirchenbrauchs, es kamen Aufgaben monumentaler Porträtbildnerei.

Vornehmlich der Neubau der Frauenkirche in Kopenhagen führte ihn zu christlichen Stoffen. Seit 1820 beschäftigten sie ihn mehrere Jahre. Es war die Zeit des ersten Aufblühens der streng christlichen Bestrebungen jener jungen Malerschule, die unter dem Namen der Nazarener bekannt ist. Thorwaldsen war mit diesen jungen Künstlern befreundet, er achtete ihren Ernst und ihre Begabung. Aber auf ihre Richtung vermochte er nicht einzugehen. Als einer seiner Schüler, der Bildhauer Freund, eine der Apostelstatuen unter dem Einfluß der Nazarener in einer Weise angelegt hatte, die das Einlenken in die

Eigenthümlichkeiten und Ueberlieferungen der christlich mittelalterlichen Plastik bekundete, verwarf sie Thorwaldsen. Wir schauen in das innerste Herz des Künstlers, wenn wir erfahren, daß er offen den Grundsatz aufstellte, für die Ausschmückung katholischer Kirchen sei die geeignetste Kunst die Malerei, für die Ausschmückung protestantischer Kirchen dagegen die Plastik. In diesem Ausspruch liegt, daß er den Protestantismus im Gegensatz zum Katholicismus wesentlich als eine Wiederannäherung an die antike Lebensanschauung betrachtete. Und war es nicht ganz folgerichtig, wenn einer solchen Auffassung des Protestantismus das Festhalten am antikisirenden Stil auch bei kirchlichen Aufgaben nicht nur erlaubt erschien, sondern sogar geboten? Zwei verschiedene Behandlungsweisen waren von hier aus denkbar. Und beide Behandlungsweisen hat der Künstler mit tiefkünstlerischem Bewußtsein ergriffen und mit Meisterschaft durchgeführt, je nachdem er bei den einzelnen Werken eine freiere oder strengere Wirkung beabsichtigte. Der nächste und natürlichste Weg war, die volle Schönheit der Kunst rein und frei walten lassen. So sind die Apostel und der größte Theil der christlichen Reliefs. Schöne hoheitsvolle Menschengestalten, Ideale freier und gehobener Menschlichkeit im griechischen Sinn, ohne das Gepräge eigenartig christlicher Göttlichkeit. Es ist dasselbe Kunstprincip, von welchem Rafael in den Apostelgestalten der Tapeten und Peter Vischer in den Apostelgestalten des Sebaldusgrabes in Nürnberg geleitet wurde. Der zweite Weg war, in Werken, die ganz besonders die ehrfurchtgebietende Weihe und Erhabenheit des streng Kirchlichen zur Darstellung bringen sollten, auf die Strenge und Herbigkeit der unausgebildeten Formen ältester Kunstzeiten zurückzugreifen, wie auch die Griechen in ihren Kultbildern einen solchen archaistischen, d. h. künstlich alterthümelnden Stil anzuwenden pflegten, den sie eben wegen dieser ausschließlich gottesdienstlichen Bestimmung den hieratischen

nannten. So ist die kolossale Christusstatue; streng ascetisch in Gestalt und Antlitz, ganz im Typus der alten Mosaiken, die Arme ausstreckend, um die Seinen zu empfangen, mit allen Zeichen der Martern und Leiden, die der Erlöser für uns erduldet hat; und in demselben strengen Stil ist die Taufe Jesu durch Johannes den Täufer. Es kann kein Zweifel sein, daß diese hieratische Lösung ein bewunderungswürdig tiefer und genialer Griff war. Aber es erhebt sich die Frage, inwieweit überhaupt christliche Plastik möglich sei und ob zuletzt nicht doch die christliche Plastik ein Stück jener Umbildungen in sich aufnehmen muß, in welchen bereits die romanische Epoche die nachwirkenden antiken Formen mit christlicher Gefühlsinnerlichkeit zu erfüllen und zu durchglühen suchte.

In der monumentalen Porträtplastik fand Thorwaldsen seine Grenze. Einzelne treffliche Büsten, wie z. B. die Büste des Cardinal Consalvi. Wo Thorwaldsen aber in die volle Wirklichkeit des Lebens, zumal in moderne Art und Tracht, hineingreifen sollte, da fühlte sich sein hellenischer Geist abgestoßen. Das Schillerdenkmal in Stuttgart und das Gutenbergdenkmal in Mainz sind in Auffassung und Behandlung durchaus verfehlt. Hier lief ihm Rauch entschieden den Rang ab. Die Schule Thorwaldsen's sprach verächtlich von Hosenplastik. Glücklich die Zeiten, in denen die Forderungen der Kunst und die Forderungen der geschichtlichen Treue nicht unversöhnbar auseinanderfallen!

Thorwaldsen war es vergönnt, sein großes und thatenreiches Leben voll und ganz auszuleben. Nach fünfundvierzigjährigem Aufenthalt in Rom kehrte er im October 1842 nach Kopenhagen zurück. Dort starb er am 24. März 1844, ein Greis von siebenundsiebzig Jahren.

Kein anderer Künstler hat eine so würdige Grabstätte; er ruht inmitten seiner Werke im Thorwaldsen-Museum.

Unmittelbar neben Thorwaldsen pflegte man eine Zeitlang Dannecker zu nennen. Er ist berühmt geworden besonders durch seine mächtige lebensvolle Schillerbüste. In seinen Idealbildungen — Ariadne, Psyche, Christus — ist noch ein gut Stück Canova.

Der Architekt dieses neugeborenen Hellenenthums war Schinkel.

Schinkel's Bildung, die Entstehung seiner Richtung, steht mit Carstens und Thorwaldsen auf gleichem Boden, wurzelt in den gleichen Stimmungen und Anregungen.

Karl Friedrich Schinkel war am 13. März 1781 zu Neu-Ruppin geboren, der Sohn eines Predigers. Nach dem Tode des Vaters verlebte der Knabe seine Schulzeit in Berlin. Auf seinen ersten architektonischen Unterricht wirkte insbesondere Friedrich Gilly, ein junger genialer Baumeister, der, eben aus Italien zurückgekehrt, ihn mit wärmster Begeisterung in die Schönheit und klare Gesetzmäßigkeit der griechischen Formenwelt einführte. Gilly starb bereits 1800 als Neunundzwanzigjähriger. Schinkel bewährte sein ganzes Leben hindurch seinem Lehrer die dankbarste Verehrung.

Grade in der Baukunst hatte sich bereits die Anerkennung des Mittelalters mächtig Bahn gebrochen. Gilly vornehmlich war trotz seiner Vorliebe für die Reinheit der Antike einer der ersten unter den Künstlern gewesen, welche um eine richtigere Würdigung der Gothik bemüht waren. Als er beauftragt wurde, die Remter der Marienburg bei Danzig, des großartigen Sitzes der Hochmeister des Deutschen Ordens, mit Scheerwänden zu durchziehen und umzubauen, entwarf er vor der gebotenen Verunstaltung jene sorgsamen feingefühlten Aquatintablätter, deren Herausgabe für die späteren Veröffentlichungen dieser Art ein selten erreichtes Muster geworden. Und es ist sehr zu beachten, daß sich auch auf Schinkel die gleiche Unbefangen-

heit der architektoniſchen Anſchauung übertragen hatte. Die von A. v. Wolzogen »Aus Schinkel's Nachlaß« (Bd. 1, S. 3 ff.) mitgetheilten Briefe und Tagebuchaufzeichnungen beweiſen, mit welchem empfänglichen und bewundernden Auge er auf der in den Jahren 1803 — 1805 unternommenen erſten italieniſchen Reiſe namentlich auch die mittelalterlichen Bauwerke Italiens und Siciliens betrachtete; oft ſogar hat es den Anſchein, als ſei ſein Herz mehr bei dem Mittelalter und bei der Frührenaiſſance als bei dem Alterthum. Wenn ſich daher Schinkel nichtsdeſtoweniger, und zwar mit jedem Jahr mehr und mehr, an die antikiſirenden Bauformen anſchloß und ſeine geſammte künſtleriſche Formgebung auf deren Grundlage ſtellte, ſo geſchah dies nicht im Sinn jenes blos äußerlichen und ſchablonenhaften antikiſirenden Formengepränges, wie es in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts überall, nicht blos in Deutſchland, ſondern auch in England und Frankreich, vorherrſchende Mode war, und wie es ſelbſt noch bei Klenze, dem nächſten Zeit- und Strebensgenoſſen Schinkel's, fröſtelnd nachklingt, ſondern es geſchah durchaus im Sinn tief innerlichſten, frei ſchöpferiſchen Wiedererſchaffens und Umbildens. Schinkel griff nur darum zu den griechiſchen Bauformen, weil er die lebendige Ueberzeugung in ſich trug, daß die Sprache dieſer griechiſchen Bauformen nicht die vorübergehende Sprache einer beſtimmten Zeit- und Volksbildung ſei, ſondern vielmehr der vollendete und darum für alle Zeiten und Völker maßgebende ewig giltige Ausdruck des innerſten Weſens der Baukunſt ſelbſt, die unverbrüchliche Weltſprache architektoniſcher Schönheit.

Schinkel's Kunſt war auch eine Renaiſſancekunſt, wie einſt die Kunſt der großen Italiener; aber eine Renaiſſancekunſt, die inzwiſchen Griechenland kennen gelernt hatte und darum auf die griechiſche Kunſt zurückging, wie die italieniſche Renaiſſance auf die römiſche Kunſt zurückgegangen war. Strengere Reinheit

und Schönheit in der Form, vor Allem auch ſtrengere Folgerichtigkeit und Geſetzlichkeit des baulichen Organismus.

Es iſt die bauliche Formenſprache des Perikleiſchen Zeitalters.

Dieſe aber iſt ihm ſo ganz zu eigen geworden und er weiß ſie mit ſo genialer Freiheit und Meiſterſchaft zu handhaben, daß ſie bei ihm durchaus mit der Friſche vollſter Urſprünglichkeit wirkt; der ideale Ausdruck unſeres eigenſten inneren Lebens, die ſchönheitsvolle Löſung modernſter Bauzwecke im Geiſt der Antike.

Nicht Alles iſt von gleicher Vollendung. Bei der Berliner und Dresdener Hauptwache kann man das Bedenken nicht unterdrücken, daß die helleniſirende Form nicht naturwüchſig aus der Zweckbeſtimmung entſprungen, ſondern nur künſtlich aufgezwängt iſt. Und Charlottenhof bei Potsdam wirkt zwar wunderbar anmuthend durch die poeſievolle Uebereinſtimmung der weitverzweigten Baulichkeiten mit der ebenfalls von Schinkel im größten Stil entworfenen Parkanlage, aber unabweislich erhebt ſich die Frage, ob die Enge und Gedrücktheit der inneren Räume den Anſprüchen und Bedürfniſſen fürſtlicher Wohnung entſpricht. Jedoch das Berliner Schauſpielhaus und vor Allem das Berliner Muſeum, die glänzendſten Schöpfungen Schinkel's, ſind unvergleichliche Meiſterwerke, in der Genialität der Geſammtanlage ſowohl wie in der ſchönheitsvollen Durchführung. Kühne und großartige Gruppirungen von ureigenſter Schöpferkraft; und darüber der weihevolle Hauch harmoniſch heiterer Idealität, wie ſie ſeit den großen Tagen Griechenlands nicht mehr geſehen worden. Und wer Schinkel's poeſievolle Phantaſie in ihrer ganzen Größe und Unerſchöpflichkeit erkennen will, muß ganz beſonders auch die unausgeführten Entwürfe des griechiſchen Königsſchloſſes auf der Akropolis zu Athen und des kaiſerlichen Palaſtes Orianda in der Krimm in Betracht ziehen. Der klaſſiſche Boden, die ſüdliche Landſchaft, das koſtbare Material des Marmors be-

flügelte Erfindung und Formgefühl; ganz und gar helleniſch, eine beiſpiellos großartige Fortdichtung der längſt verklungenen Pracht und Herrlichkeit der ſchönſten Griechenzeit.

Und vielleicht die eigenthümlichſte und bedeutendſte Schöpfung Schinkel's iſt der Bau der Berliner Bauakademie. Hier zeigt ſich am deutlichſten, wie für Schinkel die griechiſche Formenſprache zwar die Grundlage, aber nicht die Grenze war. Schinkel, der (Nachlaß. Bd. 3, S. 364 ff.) ſo feinſinnig zu ſagen wußte, daß die Schönheit nur die innere, ſichtbar gewordene Vernunft der Natur, und daß die Architektur nur die Fortſetzung der Natur in ihrer conſtructiven Thätigkeit ſei, Schinkel hat hier aus der Zweckbeſtimmung des Gebäudes, aus den Bedingungen der Conſtruction, und aus den Bedingungen des Backſteinmaterials, das er auch in ſeiner äußerlichen Erſcheinung zu unverſehrt voller Geltung brachte, ein Werk geſchaffen, wie er es im Auge hatte, als er in einem ſeiner herrlichen Aphorismen (Nachlaß. Bd. 2, S. 212) die Forderung ſtellte, das Höchſte der Kunſt ſei, ein ganz Neues zu erzeugen, in welchem gleichzeitig die Anerkennung des Stilgemäßen und die Wirkung eines Urſprünglichen und Naiven hervorgebracht werde. Ruhiger Rhythmus der Maſſen, klare einfache Linien, fein abgewogene Verhältniſſe; die innere flachgewölbte Deckenconſtruction auch im Aeußeren feſt ausgeſprochen durch breite Verſtärkungspfeiler und durch die Bogenbekrönung der Fenſter und Portale; feine und reiche Gliederung, edelſte plaſtiſche Ornamentation. Vortrefflich ſagt Quaſt in ſeiner Denkrede auf Schinkel (1866. S. 31): »Gehört dieſe Bauweiſe der Antike, dem Mittelalter oder der Renaiſſance an? Hierauf wird ſchwerlich eine beſtimmte Antwort erfolgen, da ſie alle daran theilnehmen. Nicht aber iſt dies in ekleſtiſcher Weiſe geſchehen, daß dieſer Theil dieſer, jener einer anderen angehört; organiſch hat der Künſtler aus dem Reichthum ſeiner Mittel ein Neues geſchaffen, das nicht fruchtlos mit

ihm wieder absterben sollte. Die in dem Gebäude der Bauakademie begründeten Architekturformen, welche Schinkel selbst auch anderweit ausbildete, obschon durch Ungunst der Zeit die große Mehrzahl in den Mappen zurückblieb, sind der Ausgangspunkt unserer heutigen Architektur, die, von seiner Schule weiter fortgeführt, ihren Abschluß bei weitem noch nicht erreicht hat«.

Wie Thorwaldsen von seinem hellenisirendem Standpunkt aus seine Schranke in der monumentalen Porträtplastik fand, so fand Schinkel von demselbem Standpunkt aus seine Schranke in der christlichen Kirchenbaukunst. Anwendung griechischer Tempelform war unmöglich. Anwendung der Gothik, so sehr er die Herrlichkeit der Gothik zu schätzen wußte und mit so warmem Eifer er sich bei den Restaurationen der gothischen Bauwerke Preußens, insbesondere des Kölner Domes und des Schlosses von Marienburg, betheiligte, widerstrebte ihm; welcher formgebildete Künstler mag die Verlogenheit und Phrasenhaftigkeit der Neugothiker theilen? Die italienische Renaissance, die namentlich in den lombardischen Kirchenbauten Bramante's zielzeigende Anknüpfungspunkte bietet, stand ihm fern. So trug er sich mit dem Gedanken, eine Verschmelzung hellenisirender und gothischer Formen zu versuchen oder, wie er sich selbst einmal ausdrückt (Nachlaß. Bd. 3, S. 161), die christliche Kunst unter den Einflüssen der Schönheitsprincipien, welche das heidnische Alterthum an die Hand giebt, weiter fortzubilden und zu vollenden. Die Werderkirche in Berlin, die Nicolaikirche in Potsdam, der Entwurf der Berliner Gertraudenkirche, viele Provinzialkirchen sind aus diesem Bestreben hervorgegangen. Die Grundlage ist gothisch; aber Alles geht auf größere Ruhe und Klarheit der Massen, auf wirksam horizontalen Abschluß, auf Beseitigung oder Abschwächung des hochemporstrebenden Thurmbaues und der Wimperge und Fialen, auf Unterordnung des Strebesystems, auf Vereinfachung der Gliederungen und Or-

namente. Schinkel, deſſen Größe es iſt, in ſeinen eigenſten Geſtaltungen ſo durchaus organiſch zu ſein, wird hier gewaltſam, widerſpruchsvoll, unorganiſch. Freier bewegt ſich Schinkel in dem zur Erinnerung an die Großthaten der Freiheitskriege errichteten gothiſchen Denkmal auf dem Kreuzberg bei Berlin; doch fehlt auch hier der feſte einheitliche Guß innerlich nothwendiger, organiſch fortſchreitender Entwicklung.

Schinkel ſtarb am 9. October 1841; eben als der Regierungsantritt eines kunſtſinnigen Königs neue große Aufgaben bot.

In Schinkel endete jene große helleniſirende Kunſtepoche, welche in Carſtens ſo folgenreich begonnen hatte.

Bereits zur Zeit der romantiſchen Dichterſchule und zum Theil unter deren unmittelbarer Einwirkung hatte ſich eine romantiſche Gegenſtrömung erhoben, die ſich dem Helleniſiren der bildenden Kunſt ebenſo entgegenſtellte wie die romantiſche Dichterſchule der helleniſirenden Dichtung.

Für die Geſchichte der bildenden Kunſt war dieſe emporkommende Romantik von der eingreifendſten und nachhaltigſten Bedeutung geworden.

Allmälich hatte ſich doch gezeigt, daß, ſo innig und großgefühlt dieſe helleniſirende Formenwelt war, die künſtleriſch reine und ſchönheitsvolle Darſtellung des reinſten und ſchönſten Menſchendaſeins, nichtsdeſtoweniger im Empfinden und Denken der Gegenwart ein tiefſtes Etwas zurückblieb, das in derſelben nicht aufgehen und zu würdigem und angemeſſen künſtleriſchem Ausdruck gelangen konnte.

Vornehmlich von der Malerei war die neue Bewegung ausgegangen. Das beengende Vorwalten der plaſtiſchen Auffaſſungs- und Behandlungsweiſe, das der Malerei durch Mengs und David aufgezwängt worden, und das ſich in Carſtens ſogar noch geſteigert hatte, wurde durchbrochen.

Die Gebrüder Riepenhauſen, die im Beginn ihrer Laufbahn

unter dem Einfluß der Carſtens'ſchen Weiſe eine Wiederherſtellung der Polygnot'ſchen Gemälde verſucht hatten, brachten Zeichnungen zu Tieck's Genoveva; Pforr verſenkte ſich in die Welt des Goethe'ſchen Götz von Berlichingen und träumte von großen Bildern aus der Geſchichte des Mittelalters; Cornelius' erſtes Auftreten waren ſeine genialen Compoſitionen zum Fauſt und zu den Nibelungen; Overbeck, von Jugend auf innig und ſchwärmeriſch religiös, malte ſchon in Wien nur bibliſche Geſchichte und insbeſondere Madonnenbilder. Und mit den romantiſchen Stoffen kamen unausbleiblich die romantiſchen Formen. Die Riepenhauſen veröffentlichten Umriſſe nach Fieſole. Die Zerſtörung und Plünderung der Kirchen und Klöſter während der Napoleoniſchen Kriege lenkte die Aufmerkſamkeit wieder auf die alten Kirchenbilder, es entſtanden die Sammlungen der Brüder Boiſſerée und anderer Kunſtfreunde; man wurde erfüllt und ergriffen von der Poeſie und Innigkeit dieſer alten Meiſter, für welche man bisher nur Spott oder mitleidiges Lächeln gehabt. Es ſollte wahr werden, was Friedrich Schlegel geſagt hatte, der deutſche Künſtler habe entweder gar keinen Charakter oder er müſſe den Charakter der mittelalterlichen Meiſter haben, treuherzig, gründlich, genau und tiefſinnig, dabei unſchuldig und etwas ungeſchickt.

Es war ein tief inneres folgenreiches Leben, das ſich entfaltete, als Cornelius und Overbeck in innigſter Strebensgemeinſchaft ſich in Rom zuſammenfanden. Bald ſchaarten ſich alle Beſten begeiſtert um ihr Banner. Neben Cornelius und Overbeck ſtanden Künſtler wie Philipp Veit und Julius Schnorr. Fortan gab es eine romantiſche Malerſchule, wie es eine romantiſche Dichterſchule gab; nur mit dem gewichtigen Unterſchied, daß die romantiſchen Maler an künſtleriſcher Geſtaltungskraft den romantiſchen Dichtern weit überlegen waren.

Plaſtik und Architektur betraten dieſelben Wege, wenn auch

nicht mit derſelben Ausſchließlichkeit. Aus dieſer Zeit ſtammt die Anlehnung an romaniſche und gothiſche Formen, die man noch wenige Jahre vorher für ſchlechterdings unmöglich gehalten.

Gewiß iſt, daß dieſe erſten Anfänge der neuen romantiſchen Richtung noch an der ärgſten Einſeitigkeit krankten. Wer erfreut ſich nicht an den herrlichen Fresken der Caſa Bartholdi und der Villa Maſſimi und an den erſten naiven Tafelbildern Schnorr's und Overbeck's? Allein auf die Dauer war das Feſthalten an den gebundenen und noch unentwickelten Formen der Vorraſaeliten nicht haltbar. Und wer wendet ſich nicht verletzt ab von dem fanatiſchen Propaganda- und Sektengeiſt, der allmälich die reine Kunſtbegeiſterung trübte? War die mittelalterliche Kunſt nur darum ſo groß und herrlich geworden, weil ſie der künſtleriſche Ausdruck der gottinnigſten religiöſen Empfindung und Gläubigkeit war und als ſolcher unmittelbar im Dienſt der Kirche ſtand, ſo erſchien als der einzige Weg, dieſe alte Kunſtherrlichkeit wiederzuerlangen, die gläubige Rückkehr zu dieſer frommen Gottinnigkeit und ſtrengen Kirchlichkeit. Die Kunſt ſollte nicht blos wieder eine ausſchließlich religiöſe, ſondern auch wieder eine tief innig katholiſche werden. Man bannte ſich gewaltſam in eine Enge und Befangenheit des mittelalterlichen Denkens und Empfindens, die dieſen jungen Künſtlern von Seiten der Gegner mit Recht den Spottnamen der Nazarener zuzog.

Die Meiſten dieſer Maler ſind über dieſe vielverſprechenden, aber noch unreifen Anfänge ſiegreich hinausgeſchritten. Sie erweiterten den Kreis ihrer Stimmungen und Empfindungen und lernten wieder die Formenſprache der Renaiſſance ſprechen, welche die Fortbildung und der Abſchluß der vorraſaeliſchen Meiſter war. Cornelius iſt wegen des tiefen Gedankengehalts und der machtvoll genialen Formen der großen Fresken in München und der Compoſitionen für das Berliner Camposanto oft genug mit

Michel Angelo verglichen worden. Schnorr erwies ſich in ſeinen Münchner Nibelungen- und Kaiſerbildern und in ſeinem trefflichen Bibelwerk als eine zu gleicher Freiheit fortſchreitende Künſtlernatur. Nur Overbeck mit dem ſtillen Frieden ſeiner Seele, mit ſeiner ſchlichten und doch ſo holdſeligen Formenanmuth, iſt ſein ganzes Leben hindurch innerhalb jener ſcharf begrenzten Anſchauung ſtehengeblieben, welche die Kunſt lediglich eine Harfe David's zum Lobe des Herrn nennt und daher jede abweichende Kunſtrichtung, die mehr ſein will als Mittel zur Erweckung bußfertiger Andacht, mit unduldſamem Eifer ablehnt.

Ein großer unverlierbarer Fortſchritt war gewonnen. Mögen ſelbſt die bedeutendſten Werke dieſer Künſtler zuweilen die nöthige Farbenwirkung und die jedem ächten Kunſtwerk unerläßliche packende Anſchaulichkeit und Ueberzeugungskraft miſſen laſſen, für immer werden die Schöpfungen Cornelius', Overbeck's und Schnorr's unter die denkwürdigſten und in ihrer Art großartigſten Leiſtungen der geſammten Kunſtgeſchichte gezählt werden. Wie in den großen Zeiten des Alterthums und des Mittelalters trat die Kunſt wieder zu den großen Anſchauungen und Empfindungen der Religion und Geſchichte in den engſten und lebendigſten Zuſammenhang. Das Schöpfungsgeheimniß des großen hiſtoriſchen Stils, der ſeit Jahrhunderten verlorene hohe und unverbrüchliche Begriff der künſtleriſchen Monumentalität, war wiedererobert.

Alle wirklich lebensfähigen Kunſtbeſtrebungen der Gegenwart ſtehen unter dem Segen dieſes belebenden Einfluſſes; nicht blos in der Malerei, ſondern auch in der Plaſtik und Architektur.

Rauch und ſeine Schule, und die neueſte Renaiſſancearchitektur wären ohne dieſe großen Vorgänge nicht denkbar.

Freilich fehlt es grade jetzt nicht an buntem und wüſtem Experimentiren mit allen möglichen und oft auch unmöglichen Stilarten. Dennoch iſt nicht zu verkennen, daß ſich mit jedem

Tage mehr und mehr die Erkenntniß Bahn bricht, daß die wahrhaft monumentale, d. h. die unſer eigenſtes Sein und Denken verkörpernde Kunſt der Gegenwart, einzig und allein auf dem Boden der Renaiſſance ruhen, nur deren ſchöpferiſche, durch die tiefere Erkenntniß der griechiſchen Kunſt vertiefte Umbildung und Fortbildung ſein kann. Denn wie gewaltig auch immer der Umſchwung iſt, der ſich in den letzten Jahrhunderten in der Geſchichte des Völkerlebens vollzogen hat, das Ideal des modernen Menſchenthums, wie es von den großen Männern des Renaiſſancezeitalters aufgeſtellt und von der großen Renaiſſancekunſt helleuchtend verwirklicht worden, hat auch heut noch ſeine volle Geltung und Triebkraft.

Neuntes Kapitel.

Die Klaſſiker und Romantiker in der Muſik.

Mozart. Beethoven. — Karl Maria v. Weber.

Die klaſſiſche Zeit der deutſchen Dichtung iſt auch die klaſſiſche Zeit der deutſchen Muſik. Dieſelbe Gedanken- und Stimmungswelt, dieſelbe geſteigerte Gefühlsinnerlichkeit, welche ihren dichteriſchen Ausdruck in Goethe und Schiller fand, fand ihren muſikaliſchen Ausdruck in Mozart und Beethoven.

Und das Ueberraſchende iſt, daß auch hier derſelbe Gegenſatz des Naiven und Sentimentaliſchen waltet wie in Goethe und Schiller. Wie in Goethe, ſo auch in Mozart zuverſichtliche geſunde Sinnlichkeit, warme ungetheilte Hingabe an Leben und Wirklichkeit, liebevoll heitere Verklärung des reinen und ſchönen Menſchendaſeins. Mozart iſt der unvergleichliche Meiſter des Wohllauts, der Eurhythmie, der flüſſigſten Harmonik. Und wie in Schiller, ſo auch in Beethoven, und zwar in dieſem noch gewaltiger und formenſchöpferiſcher, die Poeſie tief ringender Innerlichkeit, die in dämoniſchem Ungenügen über die Schranken des engen Erdendaſeins weit hinausgreift und daher, um mit Schiller zu ſprechen, nicht mächtig iſt durch die Kunſt der Begrenzung, ſondern durch die Kunſt des Unendlichen. Beethoven

wurzelt noch durchaus in der Formweise Haydn's und Mozart's und sucht sich, selbst im Stadium seiner gewaltigsten Kraftentwicklung, diesen großen Vorgängern liebend und nacheifernd anzuschließen; aber das tiefe Erbeben und der titanische Trotz seiner hohen und freien Seele geht nicht auf in dem ruhig heiteren, klar beschaulichen, anmuthig gekräuselten Wellenschlage fest geordneter Maaße und Grenzen, er trachtet mehr nach Tiefe des Gehalts als nach künstlerischer Schönheit und Geschlossenheit, ja er überschreitet zuweilen schon das Bereich des musikalisch Darstellbaren. Von jeher hat man Mozart nicht blos mit Goethe, sondern auch mit Rafael, von jeher hat man Beethoven nicht blos mit Schiller, sondern ebensosehr und noch richtiger und zutreffender mit Michel Angelo verglichen.

Wolfgang Amadeus Mozart, am 27. Januar 1756 zu Salzburg geboren, war einer jener seltenen gottbegnadeten Menschen, denen sich Alles zu Kunst und Schönheit verklärt, weil Kunst und Schönheit ihr eigenstes und ausschließliches Wesen ist. Von frühster Kindheit an war Mozart ein musikalisches Wunderkind; aber ein Wunderkind, wie vor ihm und nach ihm kein anderes. Schon als sechsjähriger Knabe wurde er von seinem Vater, der erzbischhöflicher Hofmusikus war und seine musikalische Erziehung mit strengster und verständigster Sorgfalt leitete, mit seiner um fünf Jahre älteren Schwester auf Concertreisen geführt; und überall, in Wien, in Paris, in London, und wenige Jahre darauf in Italien, erregte der kleine wunderbare Maestro das allgemeinste Aufsehen. Aber trotz dieser frühzeitigen Berühmtheit blieb Mozart eine gesunde und kindlich demüthige Natur; und trotz dieser frühzeitigen unnatürlichen Ueberhetzung belebte sich sein Genius mehr und mehr und bethätigte sich in selbständiger Schöpferkraft. Bald wurde aus dem jungen Virtuosen ein durch die ernsthaftesten musikalischen Studien wohlgeschulter Componist. Als Knabe von acht Jahren (1764) veröffentlichte er

seine ersten sechs Sonaten. Im Jahre 1770 wurde ihm, dem vierzehnjährigen Knaben, dem Deutschen — was unerhört war! — von dem Impressario des Scalatheaters in Mailand eine Oper »Mithridat, König von Pontus« übertragen. Im Januar 1775 folgte für München die Oper »La finta Giardiniera«. Oratorien und Messen, Arbeiten für Klavier und Orchester, stellten sich diesen Opernschöpfungen zur Seite. Und das Wunderbare ist, daß, wenn auch diese Erstlingswerke noch nicht frei sind von den Nachwirkungen des herrschenden italienischen Geschmacks und namentlich in Zeichnung und Individualisirung noch nicht entfernt an die späteren Leistungen Mozart's hinanreichen, sie doch überall schon jenes jugendfrische Musikathmen, jenes Streben nach Wohllaut, jene gewandte Formbeherrschung, kurz jene reine und freie Schönheit zeigen, welche Mozart's eigenstes Eigenthum ist. Die Werke für die Kirche, besonders die Messe in F dur, und die Klavier- und Orchesterwerke zeichnen sich aus durch strenges Stilgefühl, durch sichere, klare, oft überraschend kühne Führung der Harmonie.

Bald aber waren auch die letzten Spuren tastender Anfänge überwunden. In stetem Kampf mit der Außenwelt, unter den entwürdigendsten Entbehrungen, Zurücksetzungen und Demüthigungen, fand Mozart's leichtlebige und liebenswürdig schöne Seele ihr ganzes Glück in stiller Schaffensfreude. Von Tag zu Tag wuchs Mozart an Reife und Fülle.

Seit 1780 stand er auf der Höhe seiner unvergleichlichen Meisterschaft.

Es ist sehr natürlich, daß bei einem so rastlosen und vielseitigen Schaffen, wie das Schaffen Mozart's war, nicht Alles von gleichem Werth ist. Die Gewandtheit und Leichtigkeit, mit welcher er oft unter dem zerstreuenden Lärm fremdartigster Umgebung seine Tonschöpfungen zu Papier brachte, ist ihm nicht selten zum Fallstrick geworden. Sehen wir theilweise seine Kla-

viermuſik, ſeine Kammermuſik, manche ſeiner Symphonieen, Klavierconcerte und Meſſen vorurtheilsfrei an, ſo finden wir zuweilen Urſache zu lächeln über die beneidenswerthe Naivetät, welche ſich mit den geringſten Gedanken abfindet, um ihn zu einer ſchönen in ſich vollendeten Form auszuſpinnen. In dieſem Sinne müſſen wir auch in ſeinen Meſſen und Kirchenmuſiken, gegenüber dem ernſten evangeliſchen Geiſte, der ſich in Sebaſtian Bach's Muſik für die Kirche ſo gewaltig ausſpricht, ein Mißverhältniß betonen, das nur durch Mozart's katholiſche Auffaſſung der auf das Gefühl und die Sinne gerichteten Aufgaben gottesdienſtlicher Muſik zu erklären iſt. Mozart's polyphone Sätze ſind zwar anmuthende und melodiſch reichausgeſtaltete Arbeiten, dennoch vermißt man in ihnen den ihrem Weſen innewohnenden Charakter, den machtvollen Reichthum der harmoniſchen Fülle und der gedankentiefen individualiſirenden Führung der Stimmen. Sie ſtehen weit zurück hinter dem Stil nicht nur Bach's, ſondern auch Händel's.

Aber in ſeinem unvergleichlichen Melodieenzauber und ſeiner Formvollendung unerreicht iſt Mozart überall, wo er ungeſtört von äußeren Hemmungen und Abſichten aus der Fülle und Tiefe ſeiner großartig reichen Eigenart ſchöpft. Und es iſt ihm dabei völlig gleichgiltig, welchen Organen er die Ausführung ſeiner Sätze anvertraut, weil er alle in gleicher Weiſe mit der Sicherheit vollendeter Meiſterſchaft zu behandeln weiß.

Welcher Klavierſpieler hätte nicht geſchwelgt im Genuß ſeiner Phantaſie in C moll mit der nachfolgenden Sonate, im Genuß der Sonaten in F dur und C dur für vier Hände, im Genuß zahlreicher Klavierconcerte, Sonaten, Rondos u. ſ. f.? Wo hat eine reiche künſtleriſche Kraft jemals mehr ſich bewährt, als Mozart in ſeinen Duos für das magere Enſemble einer Violine und Viola? Aber auch wenn ihm eine größere Fülle ausführender Organe zu Gebote ſteht, weiß er jedes einzelne Organ im Dienſte

des Ganzen bequem und wirksam anzuwenden, so daß es unentbehrlich ist, ohne sich jemals lästig hervorzudrängen. Die dreizehnstimmige Serenade für Blasinstrumente in B dur mag hier als eine der höchsten Leistungen für dergleichen Zusammensetzungen erwähnt werden. Die Quartette und Quintette für Saiteninstrumente, sowie die Symphonien sind Jedermann zugänglich und leben im Herzen unseres Volkes. Freilich sind auch diese Werke verschieden in ihrer künstlerischen Bedeutung; doch giebt keines dem andern etwas nach an dem süßen Ausdruck einer liebeseligen und deshalb liebenswerthen Künstlerseele, die ungesucht aus der Fülle spendet, was sie in reichster Fülle ungesucht und demüthig empfangen.

Jedoch die Oper war und blieb die Kunstgattung, in welcher die Eigenart Mozart's ihren Höhepunkt erreichte.

Diejenige Oper, in welcher er zuerst mit der überlieferten, im Zeitgeschmack wurzelnden Richtung der Italiener brach, um selbständig neue Wege zu betreten, war Idomeneus; in München am 26. Januar 1781 mit ungetheiltestem Beifall aufgeführt. An dieses wundervolle Werk, das noch dem Einfluß Gluck's nicht fremd ist, schlossen sich in rascher Folge: »Die Entführung aus dem Serail oder Belmonte und Constanze« (1781), »Die Hochzeit des Figaro« (1785), »Don Juan« (1787), »Cosi fan tutte« (1789), und endlich noch im letzten Jahr seines früh vollendeten Lebens (1791) »Die Zauberflöte«, und »Titus«.

»Belmonte und Constanze« wurde zum ersten Mal am 12. Juli 1782 in Wien gegeben. Der Beifall war unermeßlich und er hat sich bis auf den heutigen Tag bei jeder erneuten Aufführung kaum vermindert. Anspruchslos wollte das Stück nichts sein als ein komisches Singspiel, wie es seit Hiller's Zeit überall beliebt geworden und wie es namentlich in Wien die erfreulichsten Blüthen getrieben. Und doch war es etwas völlig Neues; nicht blos die Vollendung des deutschen Singspieles, die

nach Goethe's Ausdruck die Stimmenmagerkeit aller bisherigen Verſuche niederſchlug, ſondern der ruhmreiche Beginn einer neuen deutſchen Opernepoche. So lieblich und innig, ſo zart und ſo aus innerſter Natur muſikaliſch hatte noch nie das Liſpeln und Seufzen und Sehnen und Jubeln der Liebe geſprochen. Die Zeichnung der Charaktere, die nach den Bedingungen des Stoffes ſelbſt in das Fremdartige und Phantaſtiſche griff, iſt von einer Wärme und Feinheit der Individualiſirung, wie ſie die Italiener niemals erreicht hatten und wie ſie der erhabene Stil Gluck's nicht erlaubte. In der reichen Orcheſterbehandlung herrſcht eine Fülle lieblichſter und humoriſtiſch anmuthsvoller Inſtrumentaleinfälle und der unſagbare Zauber heiterſter Märchenphantaſtik. Die Stellung Mozart's war für immer entſchieden.

Und was für ein unſäglicher Fortſchritt war nichtsdeſtoweniger Figaro! Der Text bleibt weit zurück hinter Beaumarchais' geiſtvollem Luſtſpiel; durch die Beſeitigung des Politiſchen, in welchem Beaumarchais ſeine hauptſächlichſte Wirkung ſuchte und fand, iſt die Handlung nur um ſo leichtfertiger und verfänglicher geworden. Im Seelenglanz der Mozart'ſchen Töne aber wird, was bei Beaumarchais nur ſprudelnder Esprit iſt, tiefſte Poeſie der Empfindung, leichte und heitere Anmuth, ſchalkhafte Laune, edelſte Schönheit. Nicht blos in den Geſangſtimmen, ſondern vor Allem auch im Orcheſter treiben die Geiſter des neckenden Muthwillens ihr beſtrickendes Weſen. Zelter konnte in einem Briefe an Goethe (Briefw. Bd. 5, S. 434) von einem Stil der Intrigue ſprechen, der bereits mit der Ouvertüre beginne und durch die ganze Handlung hindurchgehe und der in dieſer Weiſe durchaus neu ſei. Aber in all' dieſem reizvollem polyphoniſchem Wohllaut, in welchem Geſang und Inſtrumentenſpiel ſich oft wunderbar durchkreuzen und doch zuletzt immer zu vollſter Einheit zuſammenwirken, in all' dieſer friſchen ſchmeichelnden Melodieenfülle der beſeligende Hauch tiefſter Innigkeit

und Herzensgüte, die beglückende Harmonie einer reinen und schönen Seele. Unvermerkt und doch unwiderstehlich werden wir emporgehoben zur lichten olympischen Heiterkeit der Homerischen leichtlebenden Götter.

Am tiefsten und allseitigsten aber greift Don Juan in die unermeßliche Tiefe und Reichhaltigkeit der bewegten Menschenbrust. Was der eigenste Reiz der Figaromusik ist, die bezaubernde Liebeseligkeit, das scherzt und jubelt auch hier; und zur leichtlebigen Heiterkeit tritt das ergreifende Gegenbild tief sittlichen Ernstes, zur frohsinnigen Anmuth feinster Komik tritt die erhabene Feierlichkeit furchtbarster Tragik.

Bisher getrennte Gattungen, die komische und tragische Oper, verschmelzen sich zu einem unvergleichlichen Ganzen. Ein Zusammen von ausgelassenster Lust und leidenschaftlichstem Schmerz, wie Aehnliches nur bei Shakespeare zu finden ist; aber was die Dichtung nur als ein Neben- und Nacheinander vorüberführt, das vermag die Polyphonie der Musik als reizvollstes und lebendigstes Ineinander zu geben. Es sind die gewohnten Formen der italienischen Oper, aber Empfindung und Ausdrucksweise ist von Grund aus deutsch, ganz und gar ursprünglich und eigenthümlich.

Sogleich die Ouvertüre versetzt uns mitten in dies strahlende strömende Leben. Alle wesentlichen Elemente und Factoren der nachfolgenden Handlung ziehen vorbereitend an der Seele des Hörers vorüber. Und es ist von unendlichem Tiefsinn, daß fest vorangestellt wird, was der Gipfelpunkt der dramatischen Entwicklung ist, die Donnerstimme des rächenden Vollstreckers der ewigen Vergeltung und Gerechtigkeit. Nur von diesem tiefernsten Hintergrund aus gewinnt die herausfordernde Frivolität Don Juan's die richtige Beleuchtung; der Hörer hat die Gewißheit sühnender Lösung. Auch in musikalischer Hinsicht gehört diese Ouvertüre unbestritten zu den schönsten Perlen der

Werke reiner Inſtrumentalmuſik. Und was in ihr verſprochen, die Oper ſelbſt erfüllt es in ungeahnter Großheit. Don Juan in ſprudelnder Luſt und Verwegenheit von Genuß zu Genuß eilend, die Poeſie ritterlicher Kraft und heiterer Leichtlebigkeit, ganz Wonne und Freude des Daſeins. Und um ihn und neben ihm die buntbewegte Welt der verſchiedenartigſten lebensvollſten Charaktere, die humoriſtiſche Geſtalt Leporello's, die ländliche Schlichtheit Maſetto's, die gehaltene Vornehmheit Don Ottavio's, die erhabene Furchtbarkeit des Comthur, die glühende Leidenſchaftlichkeit Elvira's, die Hoheit und Reinheit Donna Anna's, die ſchelmiſche innige Liebesfülle Zerlinen's. Ausgelaſſenſte Luſtigkeit und tiefſte Tragik; kecke Verführung, ſeliges Entzücken, ſüßes Sehnen, Zorn beleidigter Ehre, aufflammende Eiferſucht, ritterlich unbeugſame Tapferkeit, hereinbrechende Vergeltung. Alles feſt umgrenzt und bis ins Einzelnſte mit lebenswarmer Wahrheit durchgeführt und doch immer im feinſten harmoniſchen Zuſammenklang. Sicher wird man dem Textbuche des Abbate Lorenzo da Ponte ein großes Verdienſt zuerkennen müſſen; aber Mozart's That iſt es, dieſe Stimmungen und Charaktere ſo ganz und gar in die rein muſikaliſche Sphäre erhoben zu haben, daß dieſer Stoff, obgleich ſo oft ſelbſt von großen Dichtern behandelt, jetzt gar nicht mehr gedacht werden kann ohne den Glanz und die Gluth, den zarten Schmelz und die ſüße Innigkeit dieſes unvergeßlichen Melodieenzaubers. Motive, die an den hohen Ernſt des Kirchenſtils erinnern, begleiten und vertiefen die tragiſche Kataſtrophe; und doch liegt in dieſer gemeſſenen Feierlichkeit eine ſo lichte Klarheit und tiefbewegende Zartheit, daß wir auch hier, wie in jeder ächten Tragödie, mit der Weihe innerer Verſöhnung und Erhebung ſcheiden.

Es folgte »Cosi fan tutte«. Voll unnachahmlich feiner Anmuth der Melodieen, voll Wärme und Luſt und Zärtlichkeit, ganz aus dem Innerſten Mozart's; aber wie es bei dem un-

ergiebigen Text nicht anders möglich war, an Tiefe des Gehaltes und an Kraft der Charakterzeichnung hinter Figaro und Don Juan weit zurückstehend.

Um so voller und großartiger entfaltet sich wieder die ganze Machtfülle Mozart's in der Zauberflöte. Der Text Schikaneder's, anfangs auf eine gewöhnliche Zauberoper nach einem Märchen aus Wieland's Dschinnistan angelegt, später aber durch äußere Umstände zu einer Verherrlichung des Freimaurerthums umgestaltet, ist bühnengewandt, aber trivial, oft sogar läppisch. Die allbelebende Genialität und Erfindungstiefe Mozart's aber wußte aus diesem Text ein Werk zu gewinnen, das erfüllt ist von dem Zauber holder Märchenpracht und gemüthlichen Volkshumors, und dennoch zugleich der feierlich erhebende volltönende Ausdruck reinster und idealster Bildungshoheit ist. Es ist das volksthümlichste deutscheste Werk Mozart's und zugleich sein gedankentiefstes. Die wunderbarste Kunst der Gegensätze! Und noch wunderbarer ist die hohe Kunst und Gewandtheit, mit welcher der Künstler ganz allmälich und innerlich folgerichtig von der süßen Innigkeit der Liebesscenen und von der ergötzlichen Lustigkeit Papagenos hinüberleitet zu der ehrfurchterweckenden Feierlichkeit der priesterlichen Mächte. Das großartige Finale, unbedingt eines der unvergleichlichsten Musikstücke Mozart's, mit seinem milden Ernst und leuchtendem Glanz, wie tief ergreifend schildert es das selige Glück der Eingeweihten, das aller Erdenbedrängniß enthobene Gottgleichsein. Es ist das ätherreine Leben im Ideal, das der Grundgedanke der philosophirenden Gedichte Schiller's ist und das Schiller zu plastisch dichterischer Gestaltung bringen wollte, als er jene Idylle vom Eintritt des Herakles in den Olymp beabsichtigte, welche nur darum unterblieb, weil der Dichter sich bald überzeugte, daß diese reine Ruhe und Heiterkeit der Vollendung die Grenze des dichterisch Darstellbaren überschreite. Der Musiker empfand naiv, was dem Dichter erst das Ergebniß tief

philoſophiſcher Studien, der beglückende Abſchluß ſchwerer Bildungskämpfe war. Und die Muſik in ihrer elementaren Gefühlsinnerlichkeit vermochte, was die enger umgrenzte Natur der Dichtung ſich verſagen mußte.

Und dieſelbe Stimmung iſt auch die Stimmung des Mozart'ſchen Requiem, das ſelbſt in der Art ſeiner Inſtrumentirung der erhabenen Pracht und Feierlichkeit der Zauberflöte auf's engſte verwandt iſt. Bange Todesahnung und tröſtende Zuverſicht ſiegreicher Verklärung; der unvergängliche Ausdruck tief innerlichen und doch in ſich beruhigten Ringens.

Die Oper »la clemenza di Tito« iſt jetzt auf der Bühne faſt verſchwunden. Der Grund iſt unſchwer zu begreifen. Mozart macht in dieſer Oper, welche drei Monate vor ſeinem Tode, am 6. September 1791 zum erſten Mal bei der Krönung Kaiſer Leopold's II. in Prag zur Aufführung kam, eine zum Stil der italieniſchen opera seria zurückkehrende Bewegung. Umſonſt ſuchen wir nach der fein individualiſirenden Charakteriſtik, nach der erregenden Vermittlung der buntbewegten gegenſätzlichen Scenen und Situationen, die in den früheren Opern dem Meiſter die Liebe ſeiner Nation und die Bewunderung der ganzen Welt gewonnen; und andererſeits ſteht Titus auch weit zurück hinter der würdevollen Hoheit und der charakteriſtiſchen Beſtimmtheit des Stils zumal der Chöre, die uns den Idomeneus ſo werth machen. Bezeichnend iſt es, daß ſich aus dem Titus nur einige hervorragende Arien allgemein verbreitet haben, welche durch die Sängerinnen zu ſtehenden glänzenden Concertſtücken geworden ſind. Die Recitative ſind zum größten Theile, wie auch einige Stücke des Requiem von Mozart's Schüler Süßmeyr ergänzt worden.

Noch war das Requiem nicht vollendet, als Mozart am 5. December 1791 ſtarb, erſt fünfunddreißig Jahre alt. Unwillkürlich muß man an Rafael denken, an deſſen tiefen und ſchönheitsvollen Genius Mozart unabläſſig erinnert.

So wenig Goethe und Schiller ausgeprägt musikalischen Sinn hatten, so war sich doch namentlich Goethe aufs klarste bewußt, wie Mozart durchaus das musikalische Gegenbild ihres tiefsten eigenen Seins sei. Als Schiller in seinem Streben nach reiner Kunstform in einem Briefe vom 29. December 1797 die Hoffnung aussprach, daß sich, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, dereinst vielleicht aus der Oper eine edlere Gestalt der Tragödie entwickeln könne, antwortete Goethe, diese Hoffnung erfülle sich im Don Juan in hohem Grade, das Stück aber sei ganz isolirt und durch Mozart's Tod sei alle Aussicht auf etwas Aehnliches vereitelt. Und noch in seinem höchsten Alter, am 12. Februar 1829, sagte Goethe zu Eckermann: Mozart hätte den Faust componiren müssen; die Musik müßte im Charakter des Don Juan sein.

Der Erbe dieser großen Errungenschaften war Beethoven.

Man erzählt, daß Mozart, als Beethoven im Winter 1786 als sechzehnjähriger Jüngling vor ihm in Wien frei auf dem Klavier phantasirte, zu den Umstehenden lebhaft äußerte: »Auf Den gebt Acht, Der wird einmal in der Welt von sich reden machen.« Dies Wort war prophetisch. Beethoven wurde der Vollender der Haydn-Mozart'schen Epoche.

Ludwig van Beethoven, wahrscheinlich von einer niederländischen Familie abstammend, war am 17. December 1770 zu Bonn geboren; sein Vater war kurfürstlich-erzbischöflicher Kammersänger. Schon im Knaben sprach sich sein Beruf klar und entschieden aus. Von seinem neunten Jahr leitete Beethoven's Studien der Hoforganist Neefe. Nach zweijährigem Unterricht durfte der rasch vorschreitende Schüler wagen mit Variationen über einen Marsch, mit einigen Liedern und mit drei Klaviersonaten vor die Oeffentlichkeit zu treten. Diese Anfänge sind reif und abgerundet in der Form, aber noch ohne Gehalt und tieferen Kunstwerth. Im Jahr 1792, kurz nach

Mozart's Tode, wurde Beethoven von seinem Kurfürsten nach Wien gesendet; seine künstlerische Erziehung sollte durch Haydn die letzte Ausbildung und Vollendung gewinnen. Des damals geschätzten Operncomponisten Johann Schenk kritische Anmerkungen zu Beethoven's Studienheften erweckten in ihm ein Mißtrauen gegen das Förderſame des Haydn'schen Unterrichts. Als Haydn nach England ging, wurde Albrechtsberger, der bewährte Kirchencomponist und Contrapunktist, sein Lehrer.

Wien wurde Beethoven's zweite Heimath; Bonn hat er nicht wiedergesehen.

Ueber Beethoven's Leben ist wenig zu berichten. Es war ereignißlos. Beethoven lebte einsam und still in sich gekehrt; und zwar von Jahr zu Jahr mehr und mehr. Er, der die höchsten Ideen von Gott und Welt in sich trug und am Ende seiner Laufbahn als sein begeistertes Glaubensbekenntniß das »Seid umschlungen Millionen, diesen Kuß der ganzen Welt!« aus der Tiefe seines liebebedürfenden Herzens sang, er hatte das Leid, grade in seiner nächsten Umgebung die bittersten Erfahrungen zu machen; Argwohn und Mißtrauen schlichen sich in seine hohe und reine Seele. Und er, der mit allen Fibern und Fasern seines Wesens im Reich der Töne wurzelte, er stand während der zweiten Hälfte seines Lebens unter dem Druck täglich wachsender Taubheit.

Glücklicherweise hatte ihm ein Gott gegeben, zu sagen, was er denke und was er leide. Die Lebensgeschichte Beethoven's ist die Geschichte seiner musikalischen Thaten.

Beethoven ist durchaus eine im Schiller'schen Sinn sentimentalische Natur. Er war weit entfernt von der heiteren Leichtlebigkeit Haydn's und Mozart's; sein Leben war ein sinnendes grübelndes Leben in der Idee. Er, der Rheinländer, hatte die Bildung der deutschen und französischen Aufklärung in sich aufgenommen; Klopstock war der Führer seiner Jugend gewesen,

Shakespeare und Goethe und Schiller waren die Lieblingsdichter seiner Mannesjahre; die weitwirkenden Stimmungen der französischen Revolution hatten seine ganze Seele erfüllt mit der flammenden Sehnsucht nach politischer Freiheit und Menschenwürde. Bald in inniger Zerknirschung erbebend vor der Macht und Herrlichkeit dieser großen Ideenwelt, bald sich zu deren sonnenferner Höhe mit titanischem Trotz und aufrauschenden Cherubschwingen emporringend, ist ihm die Musik der naturnothwendige Erguß seiner überschwenglich reichen Innerlichkeit, das sich Versenken in die Unaussprechlichkeit des Gemüthslebens, das energische Erschauen und Erfassen der geheimsten und unergründlichsten Seelenzustände, die Verklärung und Verdichtung des bewegten ringenden Menschenlebens zu dämonischer Kraft und Tiefe.

Oft ist versucht worden, das schöpferische Wirken Beethoven's in drei verschiedene Perioden zu sondern. Diese Versuche sind von Grund aus verfehlt. Bereits im ersten Beginn der erstarkten Selbständigkeit zeigt sich die überwältigende Eigenthümlichkeit Beethoven's in vollster Schärfe und Klarheit, und sie bleibt unverändert die gleiche bis an sein Ende. Mögen auch die Motive einzelner bestimmter Werke auf die Einwirkungen bestimmter Zeitereignisse und persönlicher Erlebnisse zurückzuführen sein, überall dieselbe Grundstimmung, dasselbe Ziel, derselbe Charakter, dasselbe Wollen. Und auch nach der Seite der musikalischen Form ist die Entwicklungsgeschichte Beethoven's ein so ununterbrochen und unaufhaltsam stürmisches Fortschreiten von Stufe zu Stufe, daß jede Sonderung in fest abgegrenzte Zeitabschnitte scheitern muß an dem völligen Mangel scharf markirter Unterscheidungszeichen.

In der Eigenthümlichkeit Beethoven's war es tief bedingt, daß seine eigenste Kunstrichtung die Instrumentalmusik wurde.

Und er führte die Instrumentalmusik zu einer Vertiefung

und Erweiterung der Ausdrucksmittel, wie man sie vorher nicht geahnt hatte.

Es waren so seelenvoll innerliche, so dämonisch gewaltige Gedanken und Empfindungen, welche in Beethoven nach musikalischer Form rangen! Und es war in Beethoven ein so scharfer Zug nach Individualisirung, nach fester Thatsächlichkeit, nach Anschaulichkeit und Plastik! So sehr, daß er es liebte, seine Schöpfungen an ganz bestimmte äußere Erscheinungen und Begebenheiten anzuknüpfen; eine Gewohnheit, die für seine Nachfolger verhängnißvoll wurde. Beweis sind die Sonaten: op. 13 C moll (pathétique), op. 27 Cis moll, von der Tradition willkürlich mit dem Titel der Mondscheinsonate behelligt, op. 57 F moll (appassionata), op. 26 As dur mit dem Trauermarsch auf den Tod eines Helden, op. 81 Es dur (les adieux, l'absence et le retour); Beweis sind die Symphonien: op. 55 Es dur (eroica), op. 68 (pastorale), op. 91 das Tongemälde: Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vittoria, und die Ouvertüren zu Coriolan, zu Egmont, zu Leonore (Nr. 3); Beweis sind das »Rondo a capriccio« betitelt »Die Wuth über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice«, das Quartett op. 135 »Der schwergefaßte Entschluß« mit der Frage »Muß es sein« und der Antwort »Es muß sein!« Beweis ist endlich das Quartett op. 132 mit dem »Danklied der Gottheit, dargebracht nach schwerer Krankheit«. Und wie es ihn drängt, den flüssigen Tonstrom in das Bett fester Tonbilder zu leiten, die Unaussprechlichkeit des idealen Gemüthsinhaltes zu concretem Ausdruck zu verdichten, ja sogar aus dem blos instrumentalen Ausdruck wieder zurückzukehren zu der zugespitzteren Ausdrucksphäre des Begriffes und des Wortes, das offenbart sich vorzugsweise in der Phantasie op. 80 und in der neunten Symphonie; was in den reinen Instrumentalsätzen nur als ein über sich selbst hinausweisendes Suchen und Nichtfindenkönnen, nur als ein sehn-

ſuchtsvolles Drängen, Langen und Bangen nach einem höheren unausdrückbaren Ziel wirkt, das findet ſeinen Abſchluß und ſeine höchſte Gipfelung in den von den Organen der Menſchenſtimmen geſungenen Dichtungen. Wie natürlich alſo, daß Beethoven durch dieſe dämoniſche Macht und Tiefe ſeines Gemüthslebens und durch den unverbrüchlichen Zug nach deren plaſtiſch zwingender Verwirklichung zu immer kühneren Problemen der muſikaliſchen Ausdruckserweiterung geführt wurde, ja daß er die Schranken ſeiner Kunſt bis an die alleräußerſten Grenzen menſchlichen Denk- und Empfindungsvermögens, oft ſogar über dieſe hinaus, mit nie ermüdender Rieſenkraft vorzurücken ſuchte!

Nur die genauſte Zergliederung aller Einzelheiten der Beethoven'ſchen Werke vermöchte genügend nachzuweiſen, wie dieſer gewaltige Geiſt, um für all den mächtigen Trotz und Stolz, für all die ſchmelzende Sehnſucht und Gluth der Liebe, für all die brennenden Zähren der tiefſten Zerknirſchung einen wenigſtens annähernden Ausdruck zu finden, die muſikaliſche Form bis zu unerhörteſter Dehnbarkeit ausſpannt und ſie mit dem glänzenden Strom ſeines Odems dergeſtalt zu durchſättigen weiß, daß ihre Grenzlinien ſich faſt in ätheriſche Durchſichtigkeit und Unkörperlichkeit auflöſen und verflüchtigen. Und aus demſelben und doch nie befriedigten Streben nach inneren Genügen erklärt ſich auch die große Mannichfaltigkeit der Formgeſtaltung, die in jedem einzelnen Inſtrumentalwerke, zumal ſonatenartigen Charakters, von jeder Tradition unabhängig, ſich immer nur aus dem eigenſten Weſen heraus ganz individuell ſelbſtändig entfaltet; faſt jedes einzelne Werk erſcheint als Paradigma einer neuen Grundform, deren weiterer Ausbau der Nachwelt vorbehalten und nahegelegt iſt. Die leere Phraſe, welche bei Haydn und Mozart noch guirlandenartig und ſpielſelig die das Ganze vollendenden Gegenſätze durchrankt und umwindet, iſt bei Beethoven reichen und organiſch entwickelten Ueberleitungsſätzen gewichen. Die Coda,

welche bei den Vorgängern ganz übergangen oder knapp abgefertigt wird, bietet ihm den erwünschten Raum, um den Reichthum seines Bedürfens im Feuerglanz seiner Phantasie leuchten zu lassen. Zu ganz neuer Bedeutung erhob er das Menuett der cyklischen Sonatenform. Er streifte ihm den Charakter des Rococotanzes völlig ab und sprach in dem zum Scherzo umgeschaffenen Satze die Fülle seines sprudelnden Humors in allen Schattirungen aus, vom tändelnden Scherz bis zur eigensinnigen Laune, von sanfter Elegie bis zur wildesten Leidenschaft. Und steht Beethoven auch im Großen und Ganzen, namentlich in denjenigen Werken, welche eine Anlehnung an Haydn und Mozart nicht verkennen lassen, auf demselben Boden stilistischer Grundsätze wie seine großen Vorgänger, so gründet er doch die im Gegensatz zu Bach und Händel freigewordene Melodie bald mehr und mehr auf harmonisch bewegte Unterlagen, die zu gelenk polyphonen Stimmgeweben ausgesponnen werden; ja in seinen symphonischen Werken und in den späteren Klaviersonaten erscheinen die Stimmen zu selbständigen Individualitäten erhoben, die oft mit rücksichtslosester Freiheit nebeneinander und ineinander verschlungen einherschreiten, oft sogar, wie z. B. im letzten Satz der B dur-Sonate op. 106, in der großen Fuge für Saiteninstrumente und anderen ähnlichen Sätzen, sich gegeneinander in zänkischen Widerspruch stellen.

Sicher ist nicht zu leugnen, daß Beethoven, ebenso wie Michel Angelo, oft in Gefahr ist, mit seinen tollkühnen Wagnissen die feine unüberschreitbare Grenzlinie des künstlerisch Erlaubten zu überschreiten. Je später desto häufiger treten eigenlaunige Manierirtheiten hervor, die den früheren Werken fremd sind. Je gewaltsamer in den polyphonischen Sätzen jede einzelne Stimme die Aufmerksamkeit an sich reißt, desto mehr wird stellenweise die Möglichkeit klar verständlicher Gesammtwirkung beeinträchtigt. Jedoch grade angesichts unserer modernsten Musikwirren,

deren Vorkämpfer ſich ſo gern auf das zielzeigende Vorbild Beethoven's berufen, iſt mit nachdruckvollſter Beſtimmtheit hervorzuheben, daß Beethoven die von Haydn und Mozart feſtgeſtellte Kunſtform nicht zerbrach, ſondern ſie erfüllte und vollendete. Und am allerwenigſten hat Beethoven unternommen, mit den Wirkungen der bildenden Kunſt und der Dichtkunſt in fruchtloſen Wetteifer zu treten. Freilich hat er ſich in dem Schlachtgemälde »Wellington's Sieg«, das ausdrücklich als Tongemälde bezeichnet iſt, und dann noch einmal in der Paſtoralſymphonie, dazu herbeigelaſſen, gradezu durch muſikaliſche Malerei und charakteriſche Verwendung muſikaliſcher Combinationen, welche die Vorſtellung entſprechender Naturlaute zu vergegenwärtigen geeignet erſcheinen konnten, beſtimmte Geſchichts- und Naturereigniſſe nachahmend vorführen zu wollen; doch ſtehen dieſe beiden Werke vereinzelt, und er entfernt ſich nirgends, nicht in einem einzigen Takte, beſonders nicht in der Paſtoralſymphonie, von der eigentlich muſikaliſchen Formentfaltung. Die beigefügten Erklärungen der poetiſchen und maleriſchen Abſichten ſind für Genuß und Verſtändniß nicht nur entbehrlich, ſondern mehr läſtig als förderlich.

Wie wäre es möglich, hier in das Einzelne dieſer gewaltigen Welt einzugehen?

Höchſt bezeichnend für den Stil und die Eigenthümlichkeit Beethoven's iſt es, daß weitaus die Mehrzahl ſeiner Werke Klaviercompoſitionen ſind. Sie ſind entweder für das Klavier allein zu zwei oder zu vier Händen geſchrieben, oder in der mannichfaltigſten Vereinigung mit Saiten- oder Blasinſtrumenten, oder mit Saiten- und Blasinſtrumenten in Duos, Trios, Quartetten und einem Quintett; mit Orcheſter in Concerten und einem Rondo; endlich auch mit Orcheſter und Chor in der Phantaſie op. 80, der Vorläuferin der Symphonie mit Chören. Das Klavier, welches Beethoven ſelbſt mit einer vorher nicht erhörten

Virtuosität zu behandeln wußte, ist der Entfaltung subjectiver Freiheit und der verwickeltsten harmonischen Complicationen am meisten entgegenkommend.

Seine eigenste Welt des Ausdrucks aber hat sich Beethoven in seinen symphonischen Werken geschaffen. Neun Symphonien, elf Ouvertüren, die Schlacht bei Vittoria, die Musik zum Egmont, das Ballet »Die Geschöpfe des Prometheus«, einige Märsche. Die Symphonie ist die umfassendste Form der reinen Instrumentalmusik; zu der Massenentfaltung, durch welche das Orchester alle Einzelinstrumente überragt, tritt die Fülle der Klangcombinationen, die von Beethoven in einer Weise gehandhabt werden, daß seinen Entdeckungen gegenüber die Schöpfungen Haydn's und Mozart's nur wie schüchterne Versuche erscheinen. Hier ist der volle und ganze Beethoven, seine machtvolle Hoheit, sein grübelnder düsterer Ernst, sein grollender Zorn, sein die Welt zum Kampf herausfordernder Titanismus, seine stolze Siegeswonne, seine Verzweiflung, sein unstillbares ergreifendes Ausschauen nach Trost und Rettung. Eine ganze Welt schwerster Kämpfe und Siege und Niederlagen liegt zwischen der C moll-Symphonie, die das »Der Mensch ist frei und wär er in Ketten geboren« so markvoll verkündet, und zwischen der letzten Symphonie, der neunten. Trefflich sagt Otto Jahn (Aufsätze über Musik. 1866. S. 229) von diesem schmerzvollsten Schwanengesang Beethoven's: »Wir sehen ihn, wie er mit aller Kraft und Entschlossenheit eines energischen Willens den Riesenkampf gegen die Verzweiflung unternimmt, wie er, um sich zu retten, zum Humor flüchtet und in einer frommen Ergebung und Resignation, die ihn wie eine Glorie verklärt, sich unter die höhere Hand beugt. Aber von neuem erhebt sich lauter und gewaltsamer der Sturm im Inneren, und was ihm Trost gebracht, verschwindet unter den andringenden Wogen; übermächtig ringt sich die Sehnsucht nach der Freude hervor, und wie das Zauberwort erklingt,

da brauſt und wogt der entfeſſelte Strom dahin, endlos, unaufhaltſam. Und hat er ſie gefunden, die Freude? Ach nein! Das erfüllt uns mit ſo tiefer Wehmuth, daß in allem Jubel und Jauchzen, in der erhabenſten Verzückung, im ausgelaſſenſten Taumel, die wahre Freude doch nicht erklingt; dem naht ſie nicht mehr, der ſie ſuchen muß. — Als die neunte Symphonie zum erſten Mal in Wien aufgeführt wurde, brach das gefüllte Haus in Jubel aus, der Meiſter gewahrte es nicht, er hatte ſich umgewendet und hörte von dem lärmenden Beifall nichts; man mußte ihn aufmerkſam machen, daß er danke. Wie ein elektriſcher Schlag traf die von dem Kunſtwerk begeiſterte Menge der Anblick des Künſtlers, der von ſo ſchwerem Unglück heimgeſucht war. Wir ſehen ſein greiſes Haupt nicht, aber heute wie damals empfindet der von den mächtigen Tongebilden entzückte Hörer tief im Herzen den Schmerz einer mit ſchweren Leiden kämpfenden und ringenden großen Seele.«

Längſt ſind die Symphonien das Eigenthum der Nation geworden. Und nicht minder eingebürgert ſind die zahlreichen Werke im Concert- und ſogenannten Kammerſtil. Wer hätte die Klavierconcerte, das Concert für die Violine, die beiden Romanzen für daſſelbe Inſtrument, die ſechzehn Quartette für Saiteninſtrumente, das Septett, die Sextette und Quintette u. ſ. w. gehört, ohne im Innerſten mächtig ergriffen ſich von ihren warmblütig pulſirenden Tonwellen hoch emportragen zu laſſen über ſich ſelbſt und über die ſtauberfüllte Alltagswelt!

Zuletzt noch ein Blick auf Beethoven's Geſangmuſik.

Das Verzeichniß der Werke Beethoven's führt eine bedeutende Anzahl veröffentlichter Lieder und Geſänge auf. Am hervorragendſten ſind der Liederkreis »An die ferne Geliebte«, die geiſtlichen Lieder von Gellert, »Adelaide« und die eigenthümlich melodiſchen ſchottiſchen Geſänge mit Begleitung des Klaviers, der Violine und des Violoncells.

Unter den größeren Gesangswerken mit Orchester nimmt unbestritten das opernhafte Oratorium »Christus am Oelberg« den geringsten Rang ein. Der Heiland, seiner Göttlichkeit entkleidet, ist schwächlich, süßlich sentimental; in ähnlichem Stil ist die Partie des Petrus gehalten, der als Baß freilich mehr einem bramarbasirenden Poltron in der Oper gleicht. Nicht nur an die Form der Oper band sich Beethoven in diesem Oratorium, sondern er ließ sich sogar zu leeren Phrasen und zu gehaßten Zugeständnissen an die Sänger herab. Es ist ein gänzlich verunglücktes Werk.

Wie ganz anders spricht seine Innerlichkeit aus seinen beiden Messen! Freilich ist auch hier nichts von Hingebung an den göttlichen Trost im Sinn der Kirche; aber Beethoven dichtet einen neuen Inhalt in die alten Textworte, welcher sie zum Ausdruck seines eigensten künstlerischen Wollens und Bedürfens macht. Seine Missa solemnis in D dur steht da wie ein göttliches Mysterium, das uns in der weihevollsten mächtigsten Sprache der menschlichen Seele mit den Ahnungsschauern der geheimnißreichen Unendlichkeit durchglüht und durchzittert. Beethoven selbst erklärt dieses Werk für seine höchste Leistung; und mit vollem Recht. Eine tiefpoetische Symbolik verdichtet den Inhalt der einzelnen Hochamtsakte zu dramatisch plastischen Scenen und Handlungen; so das Kyrie und alle die Momente im Credo, welche geschichtliche Thatsachen aus dem Leben des Erlösers vergegenwärtigen, wie das incarnatus est, passus sepultus sub Pontio Pilato et resurrexit, und viele andere. Dazwischen ergießt sich der Strom lyrischer Empfindung in Chorgesängen und in Einzelgesängen mit einer siegenden Gewalt und Großheit, wie in den Fugen, mit einer hinreißenden schmelzenden Wärme und Innigkeit wie im benedictus und agnus Dei, daß wir im lichtvollsten Aether reiner Göttlichkeit zu athmen und zu schweben wähnen. Und wenn er im dringenden Flehen um Frieden »dona nobis pacem«

ſich rings von feindſeligen Mächten umzüngelt ſieht, die dieſes höchſte Gut ihm zu rauben drohen, und wenn er nun dieſen dämoniſchen Widerſachern Ausdruck verleiht durch nur unheimlich nur leiſe angedeutete Kriegstrompeten und grollende haſtige Paukenſchläge, wenn darauf individualiſirte Stimmen hilfeflehend im ungebundenen Stile des Recitativs einfallen, und der Chor als Ausdruck der geſammten Menſchheit mit zitternder Angſt ſein »Miserere nobis« dazwiſchenwirft, ſo mag man dieſe Abweichung von dem überlieferten Stil der Meſſe als Laune und Verirrung rügen, die zwingende Macht des Eindrucks wird ſolche kleingeiſtige Kritik widerlegen.

Von ähnlicher Macht der Wirkung iſt, um kleinere dramatiſche und choriſche Werke zu übergehen, auch die Oper Fidelio. Im Jahr 1803 begann Beethoven das Werk; am 20. November 1805 wurde es zum erſten Mal am Theater an der Wien aufgeführt, erfolglos. Im März 1806 erſchien es abermals auf der Bühne, aber auf zwei Akte verkürzt; der Erfolg war nicht günſtiger. Erſt am 20. März 1814 erfolgte die Wiederaufnahme in erneuter dritter Bearbeitung. In dieſer dritten Bearbeitung iſt die Oper auf allen deutſchen Bühnen heimiſch geworden.

Nicht weniger als vier verſchiedene Ouvertüren hat Beethoven nach und nach für die verſchiedenen Bearbeitungen geſchrieben. Die vierte Ouvertüre, in E dur, als die letzte und endgiltig feſtgeſtellte, iſt mit Recht die bei theatraliſchen Vorſtellungen allgemein eingeführte; die drei früheren Ouvertüren, ſämmtlich in C dur, ſind, beſonders die überwältigende dritte, oft wiederholte und jederzeit mit allgemeinſter Begeiſterung begrüßte Concertſtücke.

Auch als Operncomponiſt wurzelt Beethoven durchaus in Mozart. Gleich dieſem verlangt er, daß in der Oper das Drama einzugehen habe in die Forderungen der Muſik; nicht umgekehrt. Aber er, der ſeinem ganzen Weſen nach vorwaltend Lyriker iſt,

wenn auch großartigſter, ſtellt auch in der Oper das lyriſch Innerliche über die dramatiſche Charakteriſtik. Und er, der für ſeine tiefbewegte überreiche Innerlichkeit nur in der für ſich beſtehenden reinen Inſtrumentalmuſik den angemeſſenſten Ausdruck finden konnte, behandelt auch die Oper weſentlich als ſymphoniſche Dichtung, in welcher die handelnden Perſonen des Dramas zu den mechaniſchen Inſtrumenten des Orcheſters ein coordinirtes Verhältniß eingehen und die Charakteriſtik des Orcheſters ebenſo hervorragend in den Verlauf der Handlung eingreift wie die Charakteriſtik der Handelnden ſelbſt. Aber innerhalb dieſer Formeigenthümlichkeit iſt Beethoven's Fidelio eines der unvergleichlichſten und unvergänglichſten Meiſterwerke, ganz und gar deutſch in der Empfindung, von erſchütternder Gewalt der Leidenſchaft, von heroiſcher Kraft und Größe, und von einer eindringlichen Markigkeit der Muſikſprache, wie ſie eben nur Beethoven erfinden und durchführen konnte.

Beethoven hat keine zweite Oper geſchrieben; er fand keinen Text, der ſeinen Anforderungen genügte. Lange Zeit hat er ſich mit dem Gedanken einer Compoſition des Goethe'ſchen Fauſt getragen.

Ludwig van Beethoven ſtarb am 26. März 1827.

Mit ihm ſchied der letzte große Klaſſiker der deutſchen Muſik.

Es folgte eine andere Entwicklungsreihe deutſcher Muſiker, welche mit den Beſtrebungen der romantiſchen Dichter dieſelbe tief innere Verwandtſchaft hat wie die Muſik Mozart's und Beethoven's mit der Dichtung Goethe's und Schiller's.

Wenn wir bedenken, wie ſcharf ausgeprägt bei den romantiſchen Dichtern die katholiſirenden Neigungen waren, von welcher Tragweite dieſe katholiſirenden Neigungen für alle Zweige der bildenden Kunſt wurden, und wie nahe grade der Muſik Lockungen dieſer Art lagen, ſo hat es etwas überaus Ueberraſchendes,

daß in der Musik dieser Neukatholicismus keinen Eingang gewann.

Die Musik hielt sich nur an das Gesunde der Romantik, an ihre Vorliebe und Begeisterung für das naturwüchsig Volksthümliche.

Franz Peter Schubert (1797 — 1828), ein Wiener, war eine jener ächten Künstlernaturen, die, bedrückt durch äußerste Dürftigkeit und ohne jegliche Aufmunterung durch irgend redenswerthe Erfolge, dennoch in stiller Treue, in uneigennütziger demuthsvoller selbstverleugnender Hingebung ihr ganzes Sein an die Kunst setzen. In kurzer Lebenszeit hat er eine große Anzahl auch größerer Werke geschrieben, Opern und Symphonien; in glühendster Verehrung Beethoven's, ganz im Stillen, unbekümmert um Erfolg oder Mißerfolg. Er ist unter den Nachfolgern Beethoven's eine der hervortretendsten Erscheinungen. Berühmt und in gewissem Sinn epochemachend ist er aber vorzugsweise durch seine Lieder geworden. Er zuerst hat innerhalb des Kunstliedes wieder den schlichten Naturton des Volksliedes gefunden. Erst ein Jahrzehnt nach Schubert's Tod gewannen diese Lieder Verbreitung und liebevolle Aufnahme; sie stehen den Anschauungen der Gegenwart näher als der ganz und gar von Beethoven's Wirksamkeit beherrschten Zeitepoche. Jetzt weiß Jeder, daß diese Lieder in ihrer volksthümlichen Charakteristik ein Vorbild sind für alle Zukunft.

Jedoch der Bedeutendste unter allen musikalischen Romantikern war Karl Maria von Weber, geboren am 18. December 1786 zu Eutin, gestorben am 5. Juni 1826 auf einer Concertreise in London.

Karl Maria von Weber's Jugend war unter der Leitung eines abenteuernden Vaters die Geschichte unstäter Kreuz- und Querzüge, planlos, ohne Ziel und bewußten Zweck, den Anforderungen einer geordneten Erziehung und Heranbildung wenig

entsprechend. Aber diese abenteuerlichen Fahrten führten ihn zu der Quelle, aus welcher er den Inhalt schöpfte, der ihn später dem Herzen des deutschen Volks so nahe brachte; in den Jahren, in denen das jugendliche Gemüth allen Eindrücken am zugänglichsten ist, lernte er die deutschen Lande kennen und lieben, lernte er das Leben des Volks in allen Schichten mit gesundem Auge anschauen und verstehen, gewann er einen Schatz unmittelbaren Wissens, wie er es sich aus keinem Lehrbuch, aus keiner Kunstgrammatik hätte aneignen können. Abt Vogler, der bekannte fahrende Orgelvirtuose, war sein Lehrer; aber mehr als in dessen Schule lernte Weber in der Schule der Praxis als Kapellmeister in Breslau, in Karlsruhe in Schlesien, in Stuttgart, München, Prag, und seit 1817 in Dresden, wo er neben der bestehenden italienischen Oper eine deutsche Oper zu organisiren beauftragt war.

Gewiß haben Mozart und Beethoven das Recht höchsten Ruhmes, wenn von der Herrlichkeit deutscher Musik die Rede ist. Doch ein großer ursprünglicher Zug ist Weber eigen und ausschließlich angehörig; Weber ist der volksthümlichste, der deutscheste unserer großen Tondichter.

Tastend und suchend hatte Weber in seiner Jugendzeit die verschiedensten Richtungen und Tonweisen angeschlagen; er hatte keine gefunden, in welcher seine volle Eigenthümlichkeit lag. Da entzündeten die großen Bewegungen der Zeit blitzartig seinen Genius. Er gab Theodor Körner's Liedern die musikalischen Weisen, und mit diesen gewaltigen Melodien stürmte Deutschlands Jugend in den letzten großen Freiheitskrieg; mit seiner gewaltigen Schöpfung »Kampf und Sieg« feierte Deutschland seine nationale Wiedergeburt.

Und als in den ersten Jahren des langentbehrten süßen Friedens die einschmeichelnden Melodien der Italiener die deutschen Bühnen beherrschten, da war es vor Allem Weber, welcher

dem Fremden gegenüber das Banner der deutſchen Muſik aufrecht erhielt und zu glänzendſtem Sieg führte.

»Der Freiſchütz«, die erſte rein deutſche Oper, ſtellt ſich mitten hinein in das warmpulſirende Leben des Volkes, in ſeine Luſt und ſein Leid, in die ewig junge altdeutſche Volksſage mit ihrem Zauberglauben und ihrer holden Wald- und Naturfriſche. In »Precioſa« erſteht die ſüße Luſt des Wander- und Vagabundenlebens. »Euryanthe«, das unbeſtritten reifſte und ſtilvollſte Werk Weber's, umfängt uns mit dem unverlierbaren Reiz mittelalterlicher Minne und Ritterlichkeit. Im »Oberon« erſchließt ſich die liebliche Wunderwelt des Feen- und Elfenmärchens. Und dies Alles geſchieht mit einer Kraft der dramatiſchen Charakteriſtik und mit einer Anmuth und Fülle der reichſten Melodiengeſtaltung, daß wir in Wahrheit ſagen können, was individuelle Färbung, was Localton in der Muſik iſt, das haben wir erſt durch Weber erfahren und empfunden.

Von Weber's reinen Inſtrumentalwerken ſind beſonders hervorzuheben ſeine Klavierſonaten, das Concertſtück: die Aufforderung zum Tanz, mehrere Hefte Variationen und zwei Polonaiſen, als Orcheſtercompoſitionen die Ouvertüre zu der unvollendeten Oper »Der Beherrſcher der Geiſter« und die Jubelouvertüre. Dazu eine große Anzahl anmuthiger Geſänge für eine Singſtimme mit Klavierbegleitung.

Es iſt in Weber nicht mehr die Höhe der großen muſikaliſchen Klaſſiker. Der geiſtige Gehalt iſt geringer; die Form verliert ſich zuweilen in Tollkühnheiten und Abſonderlichkeiten, die mit den ewigen Geſetzen des einfach Schönen ſchwer in Einklang zu bringen ſind. Aber weil Weber ſo unmittelbar aus der Volksphantaſie ſchöpfte, drang er ſo tief in das Volk ein. Weil Weber das geheimſte und tiefſte Sehnen der Vaterlandsliebe, die ſchlichte Innigkeit und Naturfreude, die ſinnige Romantik des deutſchen Volksgemüthes in der klangreichſten und

faßlichſten Melodie ausſprach, fand ſich das deutſche Volksgemüth in Weber wie in keinem anderen ſeiner großen Tondichter wieder.

Was die romantiſchen Dichter wollten, aber nicht konnten, das wollte Weber auch, und konnte es.

Zehntes Kapitel.

Die letzte Lebensepoche Goethe's. 1806—1832.

Goethe's politische Stellung.

Kaum war der erste Schmerz über Schiller's Tod in Goethe verharscht, als die Napoleonischen Kriege über Deutschland hereinbrachen.

Auch für die Geschichte des deutschen Bildungslebens war das Jahr 1806 eine sehr bedeutende Wendung. Der Deutsche wurde sehr unsanft aus seinem politischen Schlummer geweckt.

Es kam die Noth und die Schmach der entsetzlichen Fremdherrschaft, es kamen die ewig ruhmreichen Tage der großen Befreiungskriege, es kam infolge der errungenen Siege das Verlangen des Volks nach der Verwirklichung des von den Fürsten feierlich zugesagten Verfassungslebens, es kam die Niedertracht der Metternich'schen Restaurationspolitik. Staatswesen, Gesellschaft, Sitte und Denkart war in wenigen Jahrzehnten von Grund aus verändert.

Fortan gab es auch in Deutschland wieder politisches Denken und Wollen, politischen Haß, politische Begeisterung.

Goethe stand in dieser neuen Welt wie ein Fremder. Es

iſt bekannt, wie tief es die erregten Zeitgenoſſen ſchmerzte, daß er, der Größte aller Deutſchen, kein Herz hatte für ihre heiligſten Beſtrebungen, daß er kühl ablehnend war gegen den hochherzigen Aufſchwung der Freiheitskriege, daß er ſich unter die Gegner der unverweigerlichen Volksrechte ſtellte. Und noch heut gehen im Munde der Menge, welcher die eigenſte Größe Goethe's verſchloſſen iſt, über dieſes Verhalten die gehäſſigſten Läſterungen.

Wer möchte nicht wünſchen, daß es anders geweſen ſei! Nur muß man ſich trotzalledem hüten, bei Goethe von Mangel an Vaterlandsliebe, von Mangel an Liebe zum Volk zu ſprechen.

Den größten Theil der Schuld trägt Goethe's ſcharf ausgeprägte Eigenthümlichkeit. Wie hätte ſeine ganz und gar nur auf ruhige Bildung geſtellte Natur jetzt eine andere ſein können als ſie 1789 bei dem Ausbruch der franzöſiſchen Revolution war! Was Goethe von ſeiner Theilnahme an der Campagne in Frankreich aus dem Jahr 1792 berichtet, daß er ſich mitten im ſtörendſten Kriegsgetümmel leidenſchaftlich in ſeine Naturſtudien warf, das wiederholte ſich auch jetzt wieder in der Napoleoniſchen Zeit, und zwar, wie die Tag- und Jahreshefte ausdrücklich bezeugen, mit bewußtem Eigenſinn; nur daß jetzt zu den Naturſtudien auch die ausgebreitetſten Literaturſtudien traten, vornehmlich orientaliſche. Aber faſt ebenſoſehr als das angeborene Naturell Goethe's iſt auch die politiſche Anſchauungsweiſe des achtzehnten Jahrhunderts in Anſchlag zu bringen, unter deren beſtimmendem Eindruck Goethe erwachſen war und die noch immer mächtig in ihm nachwirkte. Goethe war ein Siebenundfünfzigjähriger, als die erſten ſchweren Niederlagen Deutſchlands erfolgten; Goethe ſtand an der Schwelle des Greiſenalters, als die letzten Entſcheidungsſchlachten geſchlagen wurden und kurz darauf die erſten deutſchen Verfaſſungskämpfe entbrannten. Die Begeiſterung der Freiheitskriege verſtand er nicht, weil er in jenen

staatlosen weltbürgerlichen Gesinnungen und Ideen lebte, die für die Größe und Schwäche der deutschen Aufklärungsbildung so bezeichnend sind; gegen das Drängen des Volks auf selbstthätige Betheiligung an den höchsten Anliegen des Staatslebens war er ungerecht, weil sein Regierungsideal in den Ueberlieferungen und Gewohnheiten des durch Friedrich den Großen aufgekommenen aufgeklärten Despotismus lag.

Zuerst war auch Goethe, obgleich von Anbeginn ein Bewunderer Napoleons, von den vordringenden französischen Eroberungen aufs tiefste betroffen. Die Unglückstage von Jena und Auerstädt erfüllten ihn mit Schreck und mit Zorn. Durch den frechen Uebermuth seiner französischen Einquartierung war er in persönliche Lebensgefahr gekommen; der Herzog, der auf Seite der Preußen stand, war von dem Groll Napoleons aufs ärgste bedroht. Es ist sehr bezeichnend, daß Goethe grade jetzt mit seiner langjährigen Freundin die Ehe schloß; bei der allgemeinen Unsicherheit der Dinge wollte er ihr und dem Sohn die gesetzliche Anerkennung sichern. Und ein wahrhaft rührendes Zeugniß seiner warmen und treuen Anhänglichkeit an den Herzog ist ein Gespräch Goethe's aus dieser Zeit, welches Johannes Falk in seinen Aufzeichnungen über seinen Umgang mit Goethe (S. 116) überliefert hat. »Was wollen denn diese Franzosen?« rief Goethe in heftigster Erregung. »Sind sie Menschen? Warum verlangen sie gradwegs das Unmenschliche? Was hat der Herzog gethan, was nicht lobens- und rühmenswerth ist? Seit wann ist es denn ein Verbrechen, seinen Freunden und alten Waffenkameraden im Unglück treu zu bleiben? Warum muthet man dem Herzog zu, die schönsten Erinnerungen seines Lebens, den siebenjährigen Krieg, das Andenken an Friedrich den Großen, der sein Oheim war, kurz alles Ruhmwürdige des uralten deutschen Zustandes, woran er selbst so thätig Antheil nahm und wofür er zuletzt noch Krone und Scepter aufs Spiel setzte, dem neuen Herrn zu Gefallen wie ein ver-

rechnetes Exempel plötzlich über Nacht mit einem naſſen Schwamm von der Tafel ſeines Gedächtniſſes wegzuſtreichen? Steht denn Euer Kaiſerthum von geſtern ſchon auf ſo feſten Füßen, daß Ihr keinen, gar keinen Wechſel des menſchlichen Schickſals in Zukunft zu befürchten habt? Ich ſage Euch, der Herzog ſoll ſo handeln wie er handelt, er muß ſo handeln! Ja, und müßte er darüber Land und Leute, Krone und Scepter verlieren, wie ſein unglücklicher Vorfahr, ſo ſoll und darf er doch um keinen Preis von dieſer edlen Sinnesart und von Dem, was ihm Menſchen- und Fürſtenpflicht in ſolchen Fällen vorſchreibt, abweichen. Unglück! Was iſt Unglück? Das iſt ein Unglück, wenn ſich ein Fürſt Dergleichen von Fremden in ſeinem eigenen Hauſe muß gefallen laſſen. Und wenn es auch dahin mit ihm käme, wohin es mit jenem Johann Friedrich einſt gekommen iſt, ſo ſoll uns auch Das nicht irremachen, ſondern mit einem Stecken in der Hand wollen wir unſern Herrn, wie Lucas Cranach den ſeinigen, ins Elend begleiten und treu an ſeiner Seite ausharren. Die Kinder und Frauen, wenn ſie uns in den Dörfern begegnen, werden weinend die Augen aufſchlagen und zueinander ſprechen: Das iſt der alte Goethe und der ehemalige Herzog von Weimar, den der franzöſiſche Kaiſer ſeines Thrones entſetzt hat, weil er ſeinen Freunden ſo treu im Unglück war.« Falk ſetzt hinzu, daß dem Dichter dabei die Thränen aus den Augen ſtürzten. Und nachdem er ſich wieder gefaßt hatte, fuhr er fort: »Ich will in alle Dörfer und in alle Schulen ziehen, wo irgend der Name Goethe bekannt iſt. Die Schande der Deutſchen will ich beſingen und die Kinder ſollen mein Schandlied auswendiglernen, bis ſie Männer werden und damit meinen Herrn wieder auf den Thron hinauf- und Euch von dem Euren herunterſingen. Ja ſpottet nur des Geſetzes, Ihr werdet zuletzt doch an ihm zu Schanden werden! Komm an, Franzos! Wenn Du dieſes Gefühl dem

Deutſchen nimmſt oder es mit Füßen trittſt, ſo wirſt Du dieſem Volk bald ſelbſt unter die Füße kommen«.

Als aber die deutſche Sache immer verwickelter und verzweifelter wurde, lebte ſich Goethe allmälich in eine andere Betrachtungsweiſe ein. Schlag kam auf Schlag. Das deutſche Reich war aufgelöſt. Preußen war unterjocht, der Rheinbund war gegründet, Rußland und Frankreich waren verbündet und planten Theilung der Weltherrſchaft, Oeſtreich war erniedrigt und mußte ſeine Erniedrigung durch die Verheirathung einer öſtreichiſchen Prinzeß mit Napoleon beſiegeln. Napoleon ſtand auf dem Gipfel ſeiner Macht. Die Wiedergeburt eines ſelbſtändigen Deutſchlands ſchien unmöglich. Nirgends ein rettender Ausweg, nirgends ein Strahl der Hoffnung. Dort die dämoniſche Großartigkeit des unvergleichlichen Helden, ſeine unerſchöpfliche Genialität und Willensſtärke, ſeine unbezwingliche Siegerkraft; hier nichts als der erbärmlichſte Kleinmuth, bis zum abſcheulichſten gegenſeitigen Verrath geſteigerte dynaſtiſche Eigenſucht, Mangel an allem Gefühl innerer Zuſammengehörigkeit. Man kann nicht ſagen, daß Goethe zu Napoleon überging; aber er glaubte an die Unwandelbarkeit ſeines Sterns, er hielt ihn für den Mann des Schickſals. Es ſchien, als ſolle das überkommene kosmopolitiſche Ideal eines allgemeinen Menſchheitsbundes erfüllt werden. Goethe ſuchte ſich, wie er ſelbſt ſpäter einmal gegen Eckermann äußerte, über die Beſonderheiten der Nationen zu ſtellen, und träumte in flauer Verkennung aller thatſächlichen Verhältniſſe von einem allgemeinen Weltreich, von einem feſten Völkerbund, unter der Führung Frankreichs. In unbegreiflicher und unverzeihlicher Selbſttäuſchung überſah er, daß von Seiten des Siegers die Auffaſſung dieſes allgemeinen Völkerbundes eine völlig andere war, daß es ſich für Deutſchland nicht um Gleichberechtigung handele, ſondern um ſchimpfliche Unterwerfung.

Nur mit ſchmerzlichem Widerwillen kann man das Huldigungsgedicht leſen, das Goethe im Juli 1812 in Karlsbad der Kaiſerin von Frankreich darbrachte. Aber es iſt wichtig als Goethe's Glaubensbekenntniß. »Was Tauſende verwirrten, löſt der Eine!« »Worüber trüb Jahrhunderte geſonnen, er überſieht's im hellſten Geiſteslicht.« »Der Alles wollen kann, will auch den Frieden.«

Und dieſe Betrachtungsweiſe war es auch, die ihn in Banden hielt, als ihn bereits die flammende Begeiſterung der beginnenden Freiheitskriege umwogte. Endlich war das heiß Erſehnte, das Unerwartete geſchehen. Napoleon's Stern war im Sinken. Sein einſt ſo ſtolzes Heer war auf den Eisfeldern Rußlands vernichtet. Wie eine unhemmbare Naturkraft erhob ſich der Zorn des Volkes, der unerträglichen Knechtſchaft ein Ende zu machen. Man ſah auch in Deutſchland Das, weswegen es allein werth iſt, zu leben, daß die Menſchen all ihr Sein, ihr Gut und Blut, mit freudigſter Hingebung an einen einzigen großen Zweck ſetzen. Es war die Begeiſterung von Marathon und Salamis. Goethe durchſchaute die Unzuverläſſigkeit der Kabinette und unterſchätzte die Bedeutung des erwachten Volksgefühls. Er blieb kalt und theilnahmlos. »Schüttelt nur an Euren Ketten! Der Mann iſt Euch zu groß, Ihr werdet ſie nicht zerbrechen!« Dem Sohn, der ſich, wie es ſeinem Alter geziemte, unter die Schaar der Freiheitskämpfer ſtellen wollte, verbot Goethe, dem Ruf der Ehre und der Pflicht zu folgen. Die ungeheuerſten Weltereigniſſe von Moskaus Brand bis Waterloo gehen vorüber, ohne in Goethe's Briefen erwähnt zu werden. Und als nun endlich Napoleon geſtürzt war und Deutſchland und Europa in neuer Daſeinsfreude wieder frei aufathmete, ſchrieb Goethe, da er die an ihn ergangene Aufforderung nicht ablehnen konnte, jenes kühl vornehme begeiſterungsloſe Feſtſpiel Epimenides, das die Zeitgenoſſen aufs tiefſte verletzte

und das noch heut jedem warmen Vaterlandsfreund ein Aergerniß ist.

Es ist nicht schwer, die ausreichende Erklärung dieses unliebsamen Benehmens zu finden. Er, der den Glauben an die politische Lebensfähigkeit Deutschlands verloren und sich durch die Kabinetsintriguen der letzten Jahre in diesem Glauben nur bestärkt fühlte, er sah im Sturz Napoleon's nicht eine Befreiung Deutschlands, sondern nur eine Uebertragung der vorherrschenden Macht von Frankreich an Rußland. Statt des geträumten Reichs der Bildung nur der Druck der Barbarei. Wer wird Goethe beistimmen in seiner Ansicht über Napoleon? Wer aber wird in Abrede stellen, daß in Betreff der fortdauernden Unselbständigkeit Deutschlands und des drohenden Einflusses Rußlands die Geschichte langer Jahrzehnte den Scharfblick Goethe's nur allzusehr bewahrheitet hat?

Höchst denkwürdig ist grade aus diesem Gesichtspunkt das Gespräch, das Goethe im November 1813 mit Luden, dem Geschichtsschreiber, führte. Luden hat dasselbe in seinen »Rückblicken« (1847. S. 119 ff.) mitgetheilt. »Glauben Sie ja nicht«, sagte Goethe, »daß ich gleichgültig wäre gegen die großen Ideen Freiheit, Volk, Vaterland. Nein, diese Ideen sind in uns; sie sind ein Theil unseres Wesens und Niemand vermag sie von sich zu werfen. Auch mir liegt Deutschland warm am Herzen. Ich habe oft einen bitteren Schmerz empfunden bei dem Gedanken an das deutsche Volk, das so achtbar im Einzelnen und so miserabel im Ganzen ist. Eine Vergleichung des deutschen Volks mit anderen Völkern erregt uns peinliche Gefühle; Wissenschaft und Kunst ersetzen das stolze Bewußtsein nicht, einem großen, starken, geachteten und gefürchteten Volk anzugehören. Ich glaube auch an die Zukunft des deutschen Volks, das deutsche Volk verspricht eine Zukunft und hat eine Zukunft. Aber jetzt sprechen wir von der Gegenwart. Setzen wir den Fall, daß Napoleon besiegt würde, gänzlich besiegt. Nun? Was soll nun

werden? Sie ſprechen von dem Erwachen, von der Erhebung des deutſchen Volks, und meinen, dieſes Volk werde ſich nicht wieder entreißen laſſen, was es errungen und mit Gut und Blut theuer erkauft hat, nämlich die Freiheit. Iſt denn wirklich das Volk erwacht? Weiß es, was es will und was es vermag? Haben Sie das prächtige Wort vergeſſen, das der ehrliche Philiſter in Jena ſeinem Nachbar zurief, daß jetzt nach dem Abzuge der Franzoſen ſeine Stube geſcheuert ſei und die Ruſſen bequemlich empfangen könne. Der Schlaf iſt zu tief geweſen, als daß auch die ſtärkſte Rüttelung ſo ſchnell zur Beſinnung zurückzuführen vermöchte. Und iſt denn jede Bewegung eine Erhebung? Erhebt ſich, wer gewaltſam aufgeſtöbert wird? Wir ſprechen nicht von den Tauſenden gebildeter Jünglinge und Männer, wir ſprechen von der Menge, von den Millionen. Und was iſt denn errungen oder gewonnen worden? Sie ſagen, die Freiheit. Vielleicht aber würden wir es richtiger Befreiung nennen; nämlich Befreiung, nicht vom Joche der Fremden, ſondern von einem fremden Joche. Es iſt wahr, Franzoſen ſehe ich nicht mehr und nicht mehr Italiener, dafür aber ſehe ich Koſaken, Baſchkiren, Kroaten, Magyaren, Kaſſuben, Samländer, braune und andere Huſaren. Wir haben uns ſeit langer Zeit gewöhnt, unſeren Blick immer nur nach Weſten zu richten und alle Gefahr von dorther zu erwarten; aber die Erde dehnt ſich auch noch weithin nach Morgen aus. Laſſen Sie mich nicht mehr ſagen. Sie zwar berufen ſich auf die vortrefflichen Proclamationen fremder Herren und einheimiſcher. Ja, ja, ein Pferd, ein Pferd! Ein Königreich für ein Pferd!« Luden, der wahrlich nicht ein rückhaltsloſer Goetheverehrer war, ſchließt den Bericht über dieſes Geſpräch mit den Worten ab, daß er in dieſer Stunde aufs innigſte überzeugt worden, daß Diejenigen im Irrthum ſeien, welche Goethe beſchuldigen, er habe keine Vaterlandsliebe gehabt, keine deutſche Geſinnung, keinen Glauben an unſer

Volk, kein Gefühl für Deutschlands Ehre oder Schande, Glück oder Unglück.

Aber fast noch befremdender und der politischen Einsicht und Empfindung der Gegenwart widerstrebender ist Goethe's Verhalten gegen Deutschlands erste constitutionelle Regungen.

Karl August, der Unvergeßliche, war der einzige deutsche Fürst, welcher die Idee eines festen und einheitlichen ganzen Deutschlands fest im Auge behielt und »Treue und Ergebenheit gegen das gemeinsame deutsche Vaterland und gegen die jedesmalige rechtmäßige höchste Nationalbehörde« als obersten Regierungsgrundsatz aufstellte; Karl August, der Unvergeßliche, war der erste deutsche Fürst, welcher das feierliche Versprechen des berühmten dreizehnten Artikels der Bundesacte mit redlichem Eifer einlöste und mit seinen Ständen eine Verfassung vereinbarte, die dazu berufen sein sollte, die für Deutschland aufgegangenen Hoffnungen in seinem Lande zu verwirklichen und das Glück des Staates auf die Gleichheit vor dem Gesetz und auf das Ebenmaß und Verhältniß in den Vortheilen wie in den Lasten des Staates zu gründen. Goethe blieb hinter seinem fürstlichen Freund weit zurück an politischem Freisinn. Zwar in der deutschen Frage ist kein Zweifel, daß Goethe, wenn auch nicht zur Idee eines Einheitsstaates, so doch über den Staatenbund des neu eingesetzten Bundestages hinaus zur Idee eines Bundesstaates fortgegangen wäre. Das eingehende Gespräch, welches Goethe am 23. October 1828 mit Eckermann (Bd. 3, S. 270 ff.) über diese Dinge führte, bezeugt deutlich, daß, so sehr er die Culturvortheile der deutschen Vielstaaterei zu rühmen wußte, er doch für die Nothwendigkeit und Unausbleiblichkeit fester volkswirthschaftlicher und militärischer Einheit das vollste Verständniß hatte. Jedoch das Verfassungsleben widerstand ihm. Er sah in demselben nur eine ausländische Neuerung, nur Verflachung und Versandung des deutschen Wesens, nur eine politische Fratze.

Den Weimar'ſchen Ständen verweigerte er die Rechnungsablage über ſein Verwaltungsdepartement; und die Stände waren, wie Luden in ſeinen »Rückblicken« (S. 128) mittheilt, gutmüthig genug, aus perſönlicher Rückſicht auf Goethe von ihrem verfaſſungsmäßigen Recht Abſtand zu nehmen. Als ſich in Jena die Anfänge einer Oppoſitionspreſſe erhoben, wie ſie bei der Theilnahme des Volks an den öffentlichen Angelegenheiten durchaus natürlich iſt, ſtellte ſich Goethe unter die entſchiedenſten Gegner der Preßfreiheit; ſein Gutachten über Oken's Iſis (vergl. Bfw. des Großherzogs Karl Auguſt mit Goethe. Bd. 2, S. 88) kann kein Vernünftiger ohne die peinlichſte Mißſtimmung leſen. Und als jene klägliche Zeit gekommen war, von welcher Schleiermacher auf der Kanzel ſagte, daß nicht ſelten ſchuldloſe und gute Männer verfolgt würden, nicht blos um ihrer Handlungen willen, ſondern auch, weil man bei ihnen mißliebige Abſichten und Entwürfe vorausſetze, als Arndt ſeines Amtes entſetzt, Jahn eingekerkert wurde, als die nichtswürdigſte Demagogenhatz alle heiligſten Rechte perſönlicher Freiheit ſchmählich mit Füßen trat, hatte Goethe kein Wort des Aergers und der Rüge; mit einem der übelſten Geſellen der Schmalz'ſchen Sippſchaft, mit dem Staatsrath Schultz, dem Regierungsbevollmächtigten der Univerſität zu Berlin, ſtand er ſogar, da derſelbe ſich als einen Anhänger ſeiner Farbenlehre bekannte, in enger perſönlicher Verbindung und Freundſchaft. In ſeinem Benehmen gegen Höhergeſtellte wurde er immer ſteifer und förmlicher. Wie wundervoll tüchtig, natürlich und frei menſchlich iſt der warme Herzenston des Herzogs in ſeinen Briefen an Goethe; wie über alle Gebühr etikettenhaft dagegen ſind die Goethe'ſchen Briefe! Und was ſoll man ſagen, wenn Goethe über ſeine Geburtstagsfeier vom 28. Auguſt 1827 ziemlich gleichlautend an Zelter und an Sulpiz Boiſſerée ſchreibt: »Es ſollte mir eine Ueberraſchung werden, die mich beinah aus der Faſſung gebracht hätte und doch immer eine Empfindung zurückließ, als wäre

man einem solchen Ereigniß nicht gewachsen. Des Königs von Bayern Majestät beehrten mich, als ich grade im Kreise meiner Werthen und Lieben mich befand, mit Ihro höchsten Gegenwart, übergaben mir das Großkreuz des Verdienstordens der bayerischen Krone und erwiesen sich überhaupt so vollständig theilnehmend, so bekannt mit meinem bisherigen Wesen, Thun und Streben, daß ich es nicht dankbar genug bewundern und verehren konnte. Die Gegenwart meines gnädigsten Herrn, des Großherzogs, gab einem so unerwarteten Zustand die gründlichste Vollendung, und jetzt da die Erscheinung vorübergeflohen ist, habe ich mich wirklich erst zu erinnern, was und wie Alles vorgegangen und wie man eine solche Prüfung gehöriger hätte bestehen sollen!« Man erzählt sich grade über diesen Tag eine köstliche Anekdote. Als Goethe, um die zum Tragen eines fremden Ordens erforderliche Erlaubniß einzuholen, sich gegen den Großherzog mit den Worten verneigte: »Wenn mein gnädiger Fürst erlaubt!«, lachte Karl August und rief ihm zu: »Alter Kerl, mach doch kein dummes Zeug!«

Ein Kind des Zeitalters des aufgeklärten Despotismus konnte sich Goethe nicht überzeugen, daß es nothwendig sei, das Volk zu fragen, in Dingen, die der Einzelne besser und kräftiger thue. »Verwirrend ist's, wenn man die Menge hört.« Was die Großen Gutes gethan, pflegte er zu sagen, habe er oft in seinem Leben gesehen; was aber die Völker thun würden, überlasse er den Enkeln zu preisen.

Wer Goethe's Arbeitszimmer in Weimar besucht hat, kennt die kurzen eigenhändigen Aufzeichnungen, welche sich Goethe über die wichtigsten politischen Ereignisse der Jahre 1828—1830 gemacht hat. Aber man würde irren, wollte man daraus auf tiefere innere Theilnahme schließen. Seine Briefe und Unterhaltungen vermieden das Politische mit ausgesprochenster Absichtlichkeit. Das Zeitungslesen dünkte ihm eitel Zeittödtung und

Philisterei. Eckermann erzählt höchst ergötzlich, daß, als alle Welt über die Katastrophe der Julirevolution in leidenschaftlichster Erregung war, Goethe nur Worte hatte für den damals eben in der französischen Akademie verhandelten naturwissenschaftlichen Streit zwischen Cuvier und Geoffroi de Saint-Hilaire.

„Nach dem Gesetz, wonach Du angetreten,
So mußt Du sein, Dir kannst Du nicht entfliehen.
So sagten schon Sibyllen und Propheten,
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt."

Freilich ist dieser Mangel fortschreitenden politischen Sinnes eine Schranke Goethe's.

Aber es ist thöricht, wenn hochmüthige Polterer meinen, darum Goethe entwachsen zu sein.

Um so tiefer und großartiger lebte Goethe sein ruhiges und harmonisches Bildungsleben.

Bis zu seinem letzten Athemzuge hat er rastlos und ernst gearbeitet an seinem Tagewerk.

Welche unaussprechlich klare Hoheit liegt grade auch über dem Greisenalter Goethe's!

Voilà un homme! Das war das bedeutungsvolle Wort, in welches Napoleon bei der berühmten Begegnung in Erfurt den machtvollen Eindruck der Persönlichkeit Goethe's zusammenfaßte.

Der Drang, die volle Weite reinen Menschendaseins in sich aufzunehmen, wird in ihm immer allseitiger und unermüdlicher. Naturwissenschaft und Kunstforschung, das sinnige Aufmerken auf die Weltliteratur der verschiedensten Zeiten und Völker, beschäftigt ihn unablässig.

Noch wird ihm jedes Erlebniß zum Gedicht, der frische Springquell seiner Lieder ist unerschöpflich. Noch haben die Wahlverwandtschaften unversehrt und unverändert die ganze Fülle

und Kraft der höchſten Dichterbegabung. Wo iſt eine Lebensbeſchreibung, die ſich an künſtleriſcher Geſtaltung und an philoſophiſcher Tiefe mit Wahrheit und Dichtung vergleichen kann? Noch ſtellt ſich im Weſtöſtlichen Divan neben tiefſinnige Spruchweisheit leidenſchaftliche Gluth und Innigkeit.

Erſt in den Wanderjahren und im zweiten Theil des Fauſt zeigen ſich die Einwirkungen des ermattenden Alters. Und doch überraſchen grade dieſe Dichtungen durch den denkwürdigen Umſtand, daß ſie über das ſtille Bereich der Herzensirrungen und der inneren Bildungskämpfe, in welchen Goethe bisher ausſchließlich ſeine Motive geſucht hatte, weit hinausgehen und ihren Blick auf die letzten Ziele des öffentlichen Lebens, auf die Bedingungen allgemeiner Volksfreiheit und Volkswohlfahrt richten. Leſt dieſe Dichtungen, ehe Ihr von Goethe als von einem verſtocktem Reactionär und herzloſem Ariſtokraten ſprecht! Ringsum umwogt von der ödeſten Reſtaurationspolitik, fordert und erwartet der weisheitsvolle lebenserfahrene Greis von der fortſchreitenden Bildung eine Staats- und Geſellſchaftsweiſe, welche in Wahrheit die Grundlage und der krönende Abſchluß reinen und freien Menſchenthums ſei; und er iſt in dieſen Forderungen und Erwartungen ſo kühn und rückſichtslos, daß wir mit ihm zwar über die Mittel und Wege der Verwirklichung, nicht aber über das Ziel ſelbſt ſtreiten können.

Goethe's Bildungsideal war und blieb das große Bildungsideal des achtzehnten Jahrhunderts. Und ſo groß und herrlich war dieſes Bildungsideal, daß Goethe durch die volle Erfaſſung deſſelben ein leuchtender Leitſtern geworden iſt für alle Zeit.

Er wie kein Anderer iſt jener prieſterliche Humanus, von dem einſt ſein Lehrgedicht »Die Geheimniſſe« begeiſterungsvoll geſagt und geſungen hatte.

Die Wahlverwandtſchaften.

Lange Zeit hatte ſich Goethe mit dem Plan getragen, Schiller's Demetrius zu vollenden. Er gab den Plan auf, weil er ſich außer Stand fühlte, die unerläßliche Einheit des Tons feſtzuhalten und fortzuführen. Die Pandoradichtung, ebenfalls nicht über die Anfänge hinauskommend, war zwar eine ſehr gehaltreiche Dichtung, aber doch eng umgrenzt, trüb allegoriſch, künſtleriſch von untergeordneter Bedeutung.

Schon meinte man, die dichteriſche Kraft Goethe's ſei erloſchen. Da erſchien der Roman der Wahlverwandtſchaften, an Fülle lebendiger Charakterzeichnung und an künſtleriſcher Durchdachtheit eine der bedeutendſten Schöpfungen Goethe's.

Es iſt jetzt kein Geheimniß mehr, aus welchem tief leidenſchaftlichen Erlebniß dieſe Dichtung hervorgegangen iſt.

Goethe ſtand noch in ungebrochener Manneskraft. Alle Berichte, die wir aus dieſer Zeit über die Perſönlichkeit Goethe's haben, ſind übereinſtimmend in der Bewunderung ſeiner mächtigen Geſtalt, ſeines ausdrucksvollen Geſichts mit den klaren braunen ſcharfblickenden Augen, ſeiner leutſeligen und anſpruchsloſen Milde. Und noch hatte er, der in ſeiner Ehe des feſten häuslichen Glücks entbehrte, die ſchuldvolle Schwäche nicht abgelegt, weiblicher Anmuth nur allzu leicht ſich zu öffnen und keimende Liebesregung nicht ſorgſam zu überwachen. Im Hauſe des Buchhändler Frommann in Jena lebte als Pflegetochter eine gar liebliche Erſcheinung, Minna Herzlieb. Goethe hatte ſie ſtill heranwachſen ſehen; als kleines artiges Kind hatte ſie ihn ſo manchen Frühlingsmorgen auf ſeinen Jenaer Spaziergängen begleitet. Jetzt da ſie zur Jungfrau erblüht war, erfaßte ihn heiße Liebe und er wurde von der Achtzehnjährigen ſchwärmeriſch wiedergeliebt.

Goethe's Sonette, nach Riemer's Mittheilungen größtentheils in den vierzehn Tagen vom Advent bis zum 16. December 1807 in Jena entstanden, sind die warmempfundenen unmittelbaren Schilderungen des Maitags dieser Liebe, denen sogar die versteckten und doch allen Kundigen offenbaren Anspielungen auf den Namen der Geliebten nicht fehlen.

Noch in einem Briefe an Zelter vom 15. Januar 1813 spricht Goethe von dieser Liebe nicht ohne innere Erregung. Und Sulpiz Boisserée erzählt in seinem Tagebuch (Bd. 1, S. 289) von einem Gespräch vom 5. October 1815, in heller Sternennacht auf der Fahrt zwischen Karlsruh und Heidelberg, in welchem ihm der Greis tief bewegt beichtete, wie sehr er dies Mädchen geliebt und wie unglücklich ihn diese Liebe gemacht habe.

Abermals sah sich Goethe in die schwerste Bedrängniß verstrickt. Charlotte Buff, die er mit glühendem Jünglingsherzen geliebt hatte, war die verlobte Braut eines Anderen. Frau von Stein, welche von seinem Eintritt in Weimar bis zu seiner italienischen Reise sein ganzes Wesen erfüllte, war vermählt und gewann es nicht über sich, sich von ihrem Gatten zu trennen. Jetzt war er der Gebundene. Es galt, entweder die Liebe fest in sich niederzukämpfen, oder entschlossen die Fessel zu brechen, welche sich einer Verbindung mit der Geliebten entgegenstellte.

Trotz der drängenden Leidenschaft konnte Goethe nicht schwanken, was zu thun sei. An die angetraute Gattin band ihn inniggefühlte Dankbarkeit und die Macht der Gewohnheit, von der er selbst einmal sagt, daß sie sich vollkommen an die Stelle der Liebesleidenschaft setzen könne, ja daß sie sogar Verachtung und Haß überdauere; an die angetraute Gattin band ihn der Grundsatz von der unter allen Umständen aufrechtzuerhaltenden Unauflöslichkeit der Ehe, der sich in den letzten Jahren

im Gegensatz zur Leichtfertigkeit der Romantiker immer fester in ihm herausgebildet hatte. Und von der unbedingten Nothwendigkeit der Entsagung war auch das Mädchen durchdrungen. Bis in ihr spätes Alter — Minna Herzlieb starb erst am 10. Juli 1865 nach schwerem wechselvollem Leben im sechsundsiebzigsten Jahr gemüthskrank in Görlitz — waren tiefverschlossene schweigsame Innerlichkeit, selbstlose Aufopferung und strenges Pflichtgefühl ihre hervorstechendsten Züge.

Mit Recht nannte Goethe den Roman der Wahlverwandtschaften, welcher die dichterische Darstellung dieses tiefen sittlichen Kampfes ist, die Grabesurne herben Geschicks. Es sei kein Strich in ihm, den er nicht selbst erlebt, wenn auch keiner so, wie er ihn erlebt; Niemand werde eine tief leidenschaftliche Wunde verkennen, die im Heilen sich zu schließen scheue, ein Herz, das zu genesen fürchte.

Nicht, wie in den Annalen berichtet wird, in das Jahr 1807, sondern in den Karlsbader Badeaufenthalt von 1808, fällt Conception und erster Entwurf. Am 3. October 1809 war die Ausführung vollendet, ohne daß, wie der Dichter in den Annalen ausdrücklich bemerkt, die Empfindung des Inhalts sich ganz hätte verlieren können. Ursprünglich war nur eine kleine Novelle beabsichtigt gewesen; aber der bedeutende, aus dem tiefsten Herzblut quellende Stoff ließ sich so leicht nicht beseitigen.

Ueber die hohe künstlerische Wirkung der Wahlverwandtschaften ist überall Einstimmigkeit. Doch die Wenigsten machen sich klar, daß das Geheimniß dieser Wirkung vornehmlich in der Eigenthümlichkeit der Composition liegt.

Es ist ein tragischer Roman; für dramatische Behandlung war das Motiv, ebenso wie das Motiv der Wertherdichtung, zu zart und zu innerlich, zu seelenhaft lyrisch. Aber das Entscheidende ist, daß die Composition der Wahlverwandtschaften in Motivirung und Aufbau, in Schürzung und Lösung des Knotens,

Zug um Zug im Sinn und nach dem Vorbild antiker Tragik gedacht und ausgeführt ist.

Jene unvergeßlichen Tage, in denen der Dichter mit Schiller über die Kunstmittel der alten Tragiker so lebhaft verhandelt hatte, waren unvergessen.

Der erste Theil enthält die Schürzung des Knotens. Der Dichter hat seine sorgsamste Kunst darauf verwendet, innerhalb der modernsten Wirklichkeit den tragischen Gegensatz so zu gestalten, daß er mit der dämonischen Gewalt eines zwingenden Geschicks wirkt.

Bisher hatten Eduard und Charlotte in glücklicher Ehe gelebt; freilich sieht man, daß, was sie verbindet, mehr freundliches gegenseitiges Wohlwollen ist als tiefe ausfüllende Liebe. Nun treten der Hauptmann und Ottilie in ihren Kreis. Es ist eine Idylle anmuthsvoll vornehmer hochgebildeter Lebenszustände. Das Glück der engverbundenen Freunde grünt und blüht still und friedlich, wie draußen der grüne weite Park, dessen künstlerische Ausgestaltung ihre einzige Sorge und ihre liebste Beschäftigung ist. Bald aber scheidet sich das einander Fremde, eint sich das Zusammengehörige. Allmälich, kaum bemerkt, keimt und wächst jene leidenschaftliche Verstrickung, welche Eduard zu Ottilien, Charlotte zum Hauptmann führt. Wir ahnen, was kommen wird; sie aber überlassen sich dem schmeichelnden Glück der erwachenden Herzensregungen, die nur auf reinstem Wohlwollen zu beruhen scheinen. Plötzlich stehen wir vor der vollendeten Thatsache.

Rasch und mit unvergleichlicher dramatischer Kraft schreitet die Handlung auf ihren Höhepunkt. Salbungsvolle Engherzigkeit lästert über die Schilderung jenes Besuchs Eduard's bei Charlotte, welchen die aufgehende Sonne wie ein Verbrechen beleuchtete. Wer Einsicht in den inneren Organismus eines Kunstwerks hat, weiß, daß diese Schilderung eine unerläßliche

Kunſtforderung war. Der Widerſpruch zwiſchen der Ehe Eduard's und Charlotten's und ihrer ſchrankenloſen Entfremdung enthüllt ſich grell und unerbittlich. Und dieſer erſchütternde Eindruck wird vertieft und geſteigert durch die ſcharfe Gegenſätzlichkeit, mit welcher der Dichter unmittelbar daneben Begebenheiten ſtellt, die nicht minder unzweifelhaft zeigen, wie heiß und innig Ottilie die Liebe Eduard's, wie heiß und innig der Hauptmann die Liebe Charlotten's erwidert. Es ſchlägt zu hellen Flammen empor, was bisher nur tief innerlich glühte.

Zwei Wege friedlicher, wenn auch ſchmerzlicher Löſung waren gegeben. Entweder entſchloſſene Scheidung der zerfallenen unhaltbaren Ehe zwiſchen Eduard und Charlotte, oder ernſte ſittliche Selbſtüberwindung. Beide Wege werden von den Betheiligten eingeſchlagen. Auf Scheidung dringt Eduard und, wenn auch nicht ſelbſtthätig, ſo doch ſtillhoffend, Ottilie; auf Aufrechthaltung der Ehe, auf die Pflicht ſtrenger Entſagung dringt Charlotte und mit ihr der Hauptmann. Aber das grade iſt die ſcharfbeſtimmte Eigenart des Romans der Wahlverwandtſchaften, daß in ihm der tragiſche Kampf, der ſich aus dieſen Irrungen entſpinnt, nichtsdeſtoweniger als ſchlechthin unlösbar hingeſtellt wird. Die ſtreitenden Lebensmächte erſcheinen nicht als gleich berechtigt, aber als gleich gebieteriſch und gleich unbezwinglich. Einerſeits das Sittengeſetz von der unbedingten Unauflöslichkeit der Ehe. Der Dichter betrachtet es als durchaus undurchbrechbar; es iſt ihm das hochthronende unwandelbare unangreifbare Schickſal. »Wer ein Weib anſieht, ihrer zu begehren, der hat ſchon die Ehe gebrochen in ſeinem Herzen.« Und andererſeits die rückſichtsloſe, alle Schranken durchbrechende Naturgewalt der aus dem tiefſten Ich quellenden Leidenſchaft. Der Dichter hat ſich ſogar nicht geſcheut, zur eindringlichen Betonung des Naturelementaren und darum Ununterdrückbaren tiefſter Leidenſchaft in die Liebe Eduard's und Ottilien's die räthſelhafte Macht ge-

heimen inneren Zusammenhanges, die Nöthigung angeborener magischer Wechselbeziehung hineinragen zu lassen. Es sind streitende Nothwendigkeiten. Dort Unentrinnbarkeit, hier Unentrinnbarkeit; was bleibt anderes als Untergang?

Am Schluß des ersten Theils stehen wir in der vollsten Schärfe des tragischen Gegensatzes. Der Hauptmann hat sich entfernt, seine Leidenschaft fest in sich niederzukämpfen; Charlotte trägt ein Kind Eduard's unter ihrem Herzen und verehrt in diesem Umstand eine Fügung des Himmels, die für ein neues Band der Gatten gesorgt hat in dem Augenblick, da ihr Glück auseinanderzufallen und zu verschwinden drohte. Eduard stürzt sich verzweiflungsvoll in den Krieg, um durch äußere Gefahr der inneren das Gleichgewicht zu halten; Ottilie wird immer in sich gekehrter, hoffen konnte sie nicht und wünschen durfte sie nicht.

Der zweite Theil enthält die Darstellung der Katastrophe.

Es ist, als zage der Dichter die letzte Entscheidung herbeizuführen. Eduard und der Hauptmann weilen in der Ferne, Charlotte und Ottilie leben ein schmerzlich stilles Dasein. Die Handlung scheint zu stocken. Dennoch sind all die mannichfachen Zwischenbegebenheiten fein darauf berechnet, die endliche Lösung vorzubereiten. Die Gespräche der Frauen mit dem Architekten über künstlerische Ausschmückung von Grabkapellen, der jähe Tod des alten Geistlichen bei der Taufe des Kindes, durchzittern die Seele mit Rührung und mit bangender Ahnung. Die plumpen Vermittlungsversuche Mittler's beweisen, daß die Wirren bereits zu tief und zu leidenschaftsvoll sind, als daß sie die gewöhnliche hausbackene Philistermoral verstehen, geschweige sie zu versöhnendem Ausgleich führen könnte. Und immer fester und heller hebt sich das Wesen Ottilien's hervor, die fortan die bestimmende Hauptgestalt wird. Gegenüber der lärmenden Aeußerlichkeit Lucianens erscheint ihre bescheidene tiefe verschlossene Innerlichkeit nur um

ſo anziehender und ſtrahlender. Die Art, wie der Architekt und wie ihr früherer Lehrer, der Gehilfe aus der Penſion, in ſchüchtern verhüllter Neigung ihr zugethan ſind, zeigt, welch unendlichen Zauber auf ſinnige Männernaturen ſie ausübt und wie ſie dennoch, auch wenn ſie fähig wäre, Eduard zu entſagen, nie einem Anderen angehören kann. Von ganz beſonderer Bedeutung aber iſt, daß durch den Beſuch des Engländers und ſeines Begleiters, unmittelbar vor dem Ausbruch der Kataſtrophe, noch einmal ſcharf und eindringlich der geheime elementare Naturbezug Ottilien's betont wird. Sie leidet an Kopfweh, wenn ſie über ein verborgenes Steinkohlenlager ſchreitet; der Pendel, welcher in Charlotten's Hand unbeweglich bleibt, geräth in ihrer Hand in wirbelnde Drehung. Sollte die Kataſtrophe ausgeführt werden, wie ſie vom Dichter ausgeführt wurde, ſo kam Alles darauf an, in uns die lebhafte Ueberzeugung zu wecken, daß, um einen treffenden Ausdruck des Grafen Reinhard in einem ſeiner Briefe an Goethe (Bfw. S. 68) zu gebrauchen, das Weſen Ottilien's ganz und gar in einer Art von Naturnothwendigkeit ſteht, die von ihr auf alle ihre Umgebungen zurückwirkt, daß ſie in einem beſtändigen Zuſtand der Magnetiſation iſt, daß ſie ſo und nicht anders handelt und empfindet, weil ſie nicht anders handeln und empfinden kann.

Von dieſer Grundlage aus iſt die Löſung der tragiſchen Gegenſätze noch weit mehr im Sinn der antiken Tragik behandelt als ihre Schürzung.

Wie wunderbar feinſinnig iſt es den griechiſchen Tragikern abgelauſcht, daß ſich der Ausbruch der Kataſtrophe an das Geſchick des Kindes knüpft, das die Frucht der Ehe Eduard's und Charlotten's und zugleich das entſetzliche Zeugniß ihres Ehebruchs iſt! In der Geburt dieſes Kindes hatte Charlotte die Bürgſchaft dereinſtiger Wiederherſtellung ihres zerbrochenen Glücks erblickt; jetzt, da ſie das Kind verloren hat durch eine

unglückſelige Unvorſichtigkeit Ottilien's, deren Schuld die leidenſchaftliche Ungeduld Eduard's trug, jetzt erblickt ſie in dem Untergang dieſes Kindes die Mahnung des Schickſals, endlich in die von ihr beharrlich verweigerte Scheidung zu willigen. »Ich hätte mich früher dazu entſchließen ſollen«, klagt ſie dem Hauptmann, dem Abgeſandten Eduards, angeſichts der Leiche des Kindes; »durch mein Zaudern, mein Widerſtreben habe ich das Kind getödtet. Es ſind gewiſſe Dinge, die ſich das Schickſal hartnäckig vornimmt; vergebens, daß Vernunft und Tugend, Pflicht und alles Heilige ſich ihm in den Weg ſtellen; es ſoll etwas geſchehen, was ihm recht iſt, was uns nicht recht ſcheint; und ſo greift es zuletzt durch, wir mögen uns gebärden wie wir wollen.« Und wie wunderbar feinſinnig iſt es den griechiſchen Tragikern abgelauſcht, daß nun dennoch das Schickſal ſeinen eigenen Weg geht, ohne ſich um das kurzſichtige Meinen und Wollen der Menſchen zu kümmern, ja daß, was als Quelle rettenden Glücks gedacht iſt, unverſehens die Quelle des vernichtenden Unglücks wird! Es iſt ein Meiſtergriff, wie der Dichter dieſen entſcheidenden Umſchwung geſtaltet hat. Vom ſtarren Schmerz über den von ihr verſchuldeten Tod des Kindes in ihrem Innerſten gebrochen, war Ottilie in Schlaf geſunken, auf der Erde liegend, das Haupt an Charlotten's Kniee gelehnt. Es war kein Schlaf; es war jene ſomnambüle Erſtarrung, von der ſie ſchon einmal in ihrer Kindheit ergriffen worden bei dem Tod ihrer Mutter. Sie hatte Alles gehört, was Charlotte zum Hauptmann geſprochen; und doch konnte ſie ſich nicht regen, nicht äußern. Sie erwachte. Was innerlich in ihr vorgegangen, war ihr wie die Erleuchtung einer unmittelbaren Naturoffenbarung. Anmuthig innig, ernſt feierlich ſprach ſie zu Charlotte: »Ich bin aus meiner Bahn geſchritten, ich habe meine Geſetze gebrochen; ich ſchaudere über mich ſelbſt, in meinem halbem Todtenſchlaf habe ich mir meine neue Bahn vorgezeichnet. Eduard's werde ich nie! Auf eine ſchreckliche

Weise hat Gott mir die Augen geöffnet, in welchem Verbrechen ich befangen bin. Ich will es büßen, und Niemand gedenke, mich von meinem Vorsatz abzubringen!«

Und nur im Hinblick auf die antike Tragödie verstehen wir den Schluß, der nicht frei ist von Wunderlichkeiten.

Jener schwere tragische Kampf, der bisher an zwei verschiedene Parteien vertheilt war, ist jetzt der innere tragische Kampf Ottilien's selbst geworden. Sie steht unter dem Druck zwei gleich mächtiger Schicksalsgewalten, wie Orest von den strafenden Erinnyen verfolgt wird ob der Blutthat, die er doch nur in frommer Pflicht und im Auftrag der Götter gethan hat. Fest und unausweichlich lebt und waltet in der Tiefe ihres Herzens das Gefühl von der Nothwendigkeit völliger Entsagung. Und doch wirkt nach wie vor dieselbe dämonische Naturkraft, die sie in Schuld gestürzt. Dieser sich zu entwinden, gelingt ihr nicht. Als sie den Versuch macht, fern von der gefahrvollen Stätte dieser schmerzlichen Erlebnisse, in festgeregelter Erziehungsthätigkeit, den verlorenen Seelenfrieden wiederzugewinnen, will es der böse verhängnißvolle Zufall, daß sie von einer persönlichen Begegnung Eduard's überrascht wird. In instinctiver Naturnöthigung legt sie sich gegen ihn das Gelübde abweisenden ewigen Schweigens auf; aber in gleich instinctiver Naturnöthigung kehrt sie dennoch mit ihm zurück zu Charlotte. Sie übernimmt das Entsetzlichste, sie sucht den Tod durch Enthaltung von Trank und Speise; aber während sie mit unbeugsamer Willenskraft diesen furchtbaren Entschluß verwirklicht, kann sie sich doch nicht der seligen Nothwendigkeit entziehen, möglichst in Eduard's Nähe zu weilen. »Dann waren es nicht zwei Menschen, es war nur Ein Mensch im bewußtlosen vollkommenen Behagen; ja hätte man eines von beiden am letzten Ende der Wohnung festgehalten, das andere hätte sich nach und nach von selbst, ohne Vorsatz zu ihm hinbewegt«. Ergreifender konnte die Kata-

ſtrophe nicht kommen, als daß die gebrochene Kraft Ottilien's zuſammenbricht in dem Augenblick, da die rohe Ungeſchicklichkeit Mittler's in ihrer Gegenwart von der ſchweren Schuld Derer ſpricht, die geſündigt haben gegen die Ehrfurcht vor der Ehe. Und machtvoller kann die zwingende Naturgewalt, die die Liebenden aneinanderkettet, nicht hervortreten, als daß ſie auch über Ottilien's Tod hinaus fortwirkt. »Verſprich mir, zu leben!« das iſt das letzte Wort, das Ottilie, in ihrer Todesſtunde das Schweigen brechend, Eduard zuruft. Unmöglich. Es zieht ihn zu ihr hinüber. Er verzehrt ſich in Schmerz und Gram. Bald umſchließt ſie daſſelbe Grabgewölbe.

Es vollendet die Aehnlichkeit mit der antiken Tragödie, daß zuletzt noch eine verklärende Sühne folgt. Wie Oreſtes, weil die ſchwere Schuld, die er auf ſich geladen, nicht ſein eigener Wille, ſondern der Wille der Götter war, vor dem richtenden Areopag durch den Götterſpruch der Athene geſühnt und freigeſprochen wird, wie Oedipus, weil die ſchwere Schuld, die er auf ſich geladen, von ihm ungewollt und ungewußt geſchehen iſt durch entſetzliche Schickſalsfügung, im Hain der Eumeniden auf Kolonos geheimnißvoll von den Göttern in das Reich des Hades entrückt wird und ſeine heilige Gruft zum Segen wird für das Land, das ihn gaſtlich aufgenommen, ſo erſcheint Ottilie, die mit ihrem Tod eine Schuld geſühnt hat, die nicht ihre Schuld, ſondern die Schuld ihrer angeborenen Naturbeſtimmtheit war, wie eine verklärte Heilige, die dem Unglück zum Segen wird und an deren Grab, wer mühſelig und beladen iſt, Erquickung und Erleichterung findet. Und hat der Dichter in der Schilderung dieſer Wunder mit bewunderungswürdigſter Kunſt die feine Grenzlinie eingehalten, in welcher es zweifelhaft bleibt, in wieweit ſie wirkliche Wunder oder nur fromme Einbildungen frommen Glaubens ſind, ſo ſcheut er ſich doch nicht, zuletzt offen auf die ſühnende Welt des Jenſeits zu deuten. Die Schluß-

worte lauten: »So ruhen die Liebenden neben einander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.«

Auch in der künstlerischen Durchführung sind antikisirende Anklänge deutlich bemerkbar. Leiser und zurückhaltender als in der Behandlung und Wendung des Grundmotivs; aber durch diese enge Anschmiegung an den gegebenen Stoff nur um so wirksamer. Allerdings stehen wir durchaus innerhalb der modernsten Gegenwart und Wirklichkeit. Es sind moderne Charaktere, moderne Gesellschaftsformen! Es sind tragische Herzenserlebnisse, wie in solcher Tiefe und Innerlichkeit nur die reinste und höchste Bildung erleben kann. Die Wahlverwandtschaften sind der Anfang und das zielzeigende Vorbild aller modernen Socialromane. Ja sogar die nächsten persönlichen Beschäftigungen des Dichters, die herrschenden Tagesrichtungen haben Aufnahme gefunden. In dem weiten grünen Park, in dessen Lusthäusern und Seen, erkennt man unschwer den Park von Wilhelmsthal, in den gothisirenden Neigungen des Architekten spiegelt sich die eben jetzt mächtig aufblühende Vorliebe für die bildende Kunst des Mittelalters, in der Lust an dem gesellschaftlichen Spiel des Stellens lebender Bilder liegt gar manche Erinnerung an Weimarer Hoffestlichkeiten. Aber das hochfluthende Wogen stürmender Leidenschaft ist fest umgrenzt von fester rhythmischer Gemessenheit, das moderne Kleinleben ist emporgehoben in die klärende Idealität hohen Stils. Möglichst geringe, klar überschaubare Personenanzahl. In der Charakterzeichnung bei wärmster Naturlebendigkeit plastisch scharfe und hoheitsvolle Beschränkung auf die einfach großen bestimmenden Grundzüge. Und von unaussprechlich künstlerischer Feinheit ist die Einschaltung des Tagebuchs Ottilien's. Es soll an die sinnig beschauliche Spruchweisheit des antiken Chors erinnern. Deshalb ist es an solche

Stellen verlegt, in denen wir besonders der in sich gekehrten Ruhe und Sammlung bedürfen; und deshalb spricht es — was durch die Bemerkung motivirt ist, daß Ottilie wohl auch fremde Aufzeichnungen benützt habe — auch solche Betrachtungen und Empfindungen aus, die nicht sowohl in den Gesichtskreis der Handelnden als vielmehr nur in den Gesichtskreis des liebevoll Theilnehmenden fallen können. Auch ist es sicher kein Zufall, sondern es ist mit feinbewußter Kunstabsicht dem strophischen Parallelismus der antiken Tragik nachgebildet, daß der erste Theil des Romans, die Schürzung, und der zweite Theil, die Lösung, durchaus gleiche Gliederung haben; ein jeder Theil umfaßt achtzehn Kapitel.

Kein anderes dramatisches Werk Goethe's hat eine so scharfe Zuspitzung des dramatischen Gegensatzes. Kein anderes Werk Goethe's hat eine so bis in das Einzelnste gefeilte und berechnete Durchführung.

Woher kommt es also, daß trotzalledem die Wahlverwandtschaften einen so unbefriedigenden und peinigenden Eindruck zurücklassen? Woher kommt es, daß, um mit Goethe selbst zu sprechen, der frommen und reinen Herzen, die zu den Wahlverwandtschaften ein unbefangenes Verhalten haben, nur wenige sind?

Und woher kommt es, daß grade die allerentgegengesetztesten Vorwürfe erhoben werden? Als der Roman erschien, entsetzte man sich, daß er eine Rechtfertigung und Beschönigung des Ehebruchs sei; die neuste Kritik dagegen rügt, daß er die Satzung von der unbedingten Unauflöslichkeit der Ehe zu grausamem Molochsdienst steigere. Jene schelten, daß der Dichter Eduard und Ottilie als Märtyrer schildert und sie zuletzt mit einem verklärenden Glorienschein schmückt. Diese fragen, warum sie der Dichter überhaupt zu Märtyrern macht, da doch die sittliche Vernunft fordere, die längst gelöste Ehe Eduard's und Charlotten's wirklich zu lösen.

Der Grundmangel ist das Dunkle und Peinigende des Grundmotivs.

Wir glauben weder an die Satzung von der unbedingten Unauflöslichkeit der Ehe, wie sie hier mit dem Anspruch unbezweifelbarer Geltung als Schicksalsmacht auftritt, noch glauben wir an jene prädestinirte fatalistische Naturverzauberung, wie sie hier als andere Schicksalsmacht jener ersten Schicksalsmacht entgegengestellt wird, wenigstens nicht in dieser phantastischen Weise. Die Tragik der Wahlverwandtschaften erscheint uns nicht als eine unentrinnbar naturnothwendige, unentrinnbar zwingende, wie sie der Dichter beabsichtigte, sondern nur als eine willkürlich erkünstelte, spitzfindig erklügelte.

Goethe selbst aber hielt diese Motivirung für keine erkünstelte, sondern für eine aus den tiefsten Lebensräthseln heraufgeholte.

Meist bemüht sich die Kritik, und zwar die wohlmeinende ganz vornehmlich, den fatalistischen Zug der Wahlverwandtschaften zu etwas blos Nebensächlichem, zu einer oberflächlichen Arabeske herabzudrücken. Es war aber dem Dichter voller und aufrichtiger Ernst mit der scharfen Hervorkehrung der heimlich wirkenden Naturgewalt, die Ottilien's Verhängniß war.

Vergessen wir nicht, daß die Zeit der Abfassung der Wahlverwandtschaften die Blüthezeit der deutschen Naturphilosophie ist. Der Erforschung der Analogien zwischen Geist und Natur, insbesondere der Erforschung der dunklen Zustände, in denen sich das Bewußte und Unbewußte wunderhaft berühren, sorgsam nachzugehen, war eine wissenschaftliche Aufgabe, von welcher die gesammte Zeitstimmung aufs lebhafteste erregt und durchzittert wurde. Wir sehen dasselbe Motiv, welches Ottilien's eigenstes Wesen ist, in ganz ähnlicher Anwendung in Kleist's Käthchen von Heilbronn. Es ist eine sehr beachtenswerthe Thatsache, daß Goethe am 6. December 1807, also

grade in jenen Tagen, da er sich zuerst seiner Liebe zu Minna Herzlieb bewußt ward, in Jena mit Riemer ein Gespräch führte, das (vgl. Briefe von und an Goethe. 1846. S. 320) den traumhaften mystischen Empfindungen und Ahnungen des unendlichen Zusammenhangs der Geister- und Körperwelt sehr bestimmt das Wort sprach. Und es ist eine nicht minder beachtenswerthe Thatsache, daß er noch in jenem Gespräch mit Sulpiz Boisserée am 5. October 1815 auf der Fahrt zwischen Karlsruhe und Heidelberg die Ehrfurcht vor der uns umgebenden geheimnißvollen Naturmacht mit seiner Liebe zu der Heldin der Wahlverwandtschaften in nächsten Bezug brachte. Sulpiz Boisserée setzt hinzu: »Er wurde zuletzt fast räthselhaft ahnungsvoll in seinen Reden.«

Im Cotta'schen Morgenblatt von 1809 (4. September. Nr. 211) hat Goethe eine kurze Selbstanzeige der Wahlverwandtschaften gegeben. Auch sie betont ganz ausdrücklich diese fatalistische Naturseite. Diese denkwürdige Anzeige lautet: »Es scheint, daß den Verfasser seine fortgesetzten physischen Arbeiten zu dem seltsamen Titel der Wahlverwandtschaften veranlaßten. Er mochte bemerkt haben, daß man in der Naturlehre sich sehr oft ethischer Gleichnisse bedient, um etwas von dem Kreise menschlichen Wissens weit Entferntes näher heranzubringen; und so hat er auch wohl in einem sittlichen Falle eine chemische Gleichnißrede zu ihrem geistigen Ursprunge zurückführen mögen, um so mehr als doch überall nur die eine und selbe Natur ist, und auch durch das Reich der heiteren Vernunftfreiheit die Spuren trüber leidenschaftlicher Nothwendigkeit sich unaufhaltsam hindurchziehen, die nur durch eine höhere Hand und vielleicht auch nicht in diesem Leben völlig auszulöschen sind«.

Mögen wir die Ueberschwenglichkeiten der Naturphilosophie belächeln; aber die Frage selbst ist eine noch ungelöste und hat grade durch die neuere materialistische Anschauungsweise wieder verstärkte Geltung gewonnen. Es handelt sich um die Grund-

frage alles Daseins, um das Verhältniß von Vernunftfreiheit und unüberwindlicher Naturabhängigkeit, um die Einwirkung der Imponderabilien des Naturlebens auf die Gestaltung und Ausbildung des Allerpersönlichsten. Goethe hat daher dieses tiefgreifende und doch vielleicht für immer unerforschliche Welt- und Lebensräthsel nie wieder aus den Augen verloren. Oft und gern weilen die Betrachtungen seines Alters, in Schrift und Wort, dichterisch und wissenschaftlich, auf diesem geheimnißvollen engen Naturbezug. In sichtlicher Anlehnung an das Sokratische Daimonion nannte er ihn das Dämonische. Als dämonisch gilt ihm Alles, was mit der überwältigenden Macht unmittelbarer Naturoffenbarung hervorbricht und darum im Begreifen des Verstandes und der Vernunft nicht bruchlos aufgeht, sei es ein furchtbar Ungeheuerliches oder ein seherhaft Göttliches.

Im zwanzigsten Buch von Wahrheit und Dichtung, bei Gelegenheit der Egmonttragödie, hat Goethe die tragische Seite dieses unaussprechlichen Begriffs des Dämonischen ausführlich zur Sprache gebracht. Wir schlafen Alle auf Vulkanen. Aber mehr als vom Egmont gilt es von den Wahlverwandtschaften, wenn es dort tiefsinnig heißt: »Obgleich das Dämonische sich in allem Körperlichen und Unkörperlichen manifestiren kann, ja bei den Thieren sich aufs merkwürdigste ausspricht, so steht es doch vorzüglich mit dem Menschen im wunderbarsten Zusammenhang und bildet eine der moralischen Weltordnung wo nicht entgegengesetzte, doch sie durchkreuzende Macht, so daß man die eine für den Zettel, die andere für den Einschlag könnte gelten lassen. Für die Phänomene, welche hierdurch hervorgebracht werden, giebt es unzählige Namen, denn alle Philosophien und Religionen haben prosaisch und poetisch dieses Räthsel zu lösen und die Sache schließlich abzuthun gesucht. Am fruchtbarsten aber erscheint dieses Dämonische, wenn es in irgendeinem Menschen

überwiegend hervortritt. Es sind nicht immer die vorzüglichsten Menschen; aber eine ungeheure Kraft geht von ihnen aus und sie üben eine unglaubliche Gewalt auf alle Geschöpfe, ja sogar über die Elemente, und wer kann sagen, wie weit sich eine solche Wirkung erstrecken wird? Alle vereinten sittlichen Kräfte vermögen nichts gegen sie. Sie sind durch nichts zu überwinden als durch das Universum selbst, mit dem sie den Kampf begonnen; und aus solchen Bemerkungen mag wohl jener sonderbare, aber ungeheure Spruch entstanden sein: Nemo contra deum nisi deus ipse, Niemand ist gegen Gott als Gott selbst.« Goethe hat auch nicht unterlassen, das seherisch Göttliche dieser dämonischen Naturkraft zur Darstellung zu bringen. Was in Ottilien zerstörend waltet, waltet in der wundersamen Gestalt Makarien's in den Wanderjahren beseligend und befreiend.

Wahrheit und Dichtung. Der westöstliche Divan. Lehrgedichte.

Goethe war jetzt ein Sechziger. Aber wer könnte zweifeln, daß im Dichter der Wahlverwandtschaften noch die frischeste Schöpferkraft sprudelte? Ja zuweilen regte sich grade jetzt wieder eine muthwillige Fröhlichkeit der Stimmung, wie sie Goethe seit seinen goldenen Jünglingstagen nur selten gehabt. Eine Reihe der herrlichsten Gesellschaftslieder stammen aus dieser Zeit; das „Ergo bibamus", das: »Donnerstag nach Belvedere, Freitag geht's nach Jena fort«, das »Ich hab meine Sach auf Nichts gestellt, Juchhe!« das »Ich habe geliebt, nun lieb ich erst recht«, und vieles Andere dieser Art. »Kein Dichter soll heran, der das Aechzen und das

Krächzen nicht zuvor hat abgethan.« Dazu Balladen wie Johanna Sebus, der Todtentanz, der getreue Eckart. Die galanten Novellen von Caſti, Bandello, Atanaſio de Verrocchio (Domenico Batacchi) verlockten ihn ſogar, eine Anzahl Gedichte zu ſchreiben, deren Weſen, wie er am 27. April 1810 in einem Briefe an Charlotte von Schiller (Bd. 2, S. 249) ſich ausdrückt, darin beſteht, daß man ſie nicht vorleſen kann. Eines dieſer Gedichte »Das Tagebuch« iſt jetzt bekannt geworden. Es iſt voll dreiſter Sinnlichkeit, an das Keckſte ſtreifend, was Arioſt jemals gewagt hat; mit unbeirrbarem Schönheitsſinn weiß aber der Dichter das Verfängliche zu läutern, ja zu rein ſittlicher Wirkung zu ſteigern.

Und zugleich war Goethe von unermüdlicher wiſſenſchaftlicher Thätigkeit. Im Jahr 1810 erſchien die Farbenlehre. Gleichzeitig brachte das Morgenblatt (1810. Extrabeilage Nr. 8) eine kurze und klar faßliche Geſammtüberſicht als »Leitfaden für Freunde und Widerſacher«, die auch jetzt noch die vollſte Beachtung verdient. Die Grundanſchauung war nur eine erweiterte und vertiefte Ausgeſtaltung der vor zwanzig Jahren veröffentlichten Beiträge zur Optik. Die Phyſiker wurden daher jetzt ebenſowenig bekehrt als früher, und ſie können und werden ſich nicht bekehren. Aber was in der Goethe'ſchen Farbenlehre fruchtbar und bleibend iſt, die mächtige Anregung für die Phyſiologie des Sehens, die feine Beobachtung der ſinnlich ſittlichen Wirkung der Farbe und des künſtleriſchen Colorits, die eingehende Darlegung der Geſchichte der Farbenlehre, das gehört erſt der neuen Bearbeitung an.

Allmälich aber machten ſich doch die zunehmenden Jahre bemerkbar. Nicht in der Geſinnung und Denkart; aber in der Art der Themata, die ſich jetzt vorzugsweiſe in ſein Denken und Dichten drängen, und in der Art ihrer wiſſenſchaftlichen und künſtleriſchen Behandlung.

Man kann diese Wendung nicht besser bezeichnen als mit den Worten, welche Goethe den erläuternden Abhandlungen seines Westöstlichen Divan vorausschickte: »Wenn dem früheren Alter Thun und Wirken gebührt, so ziemt dem späteren Betrachtung und Mittheilung.«

„Du hast getollt zu Deiner Zeit mit wilden,
Dämonisch genialen jungen Schaaren,
Dann sachte schlossest Du von Jahr zu Jahren
Dich näher an die Weisen, göttlich milden."

Zu derselben Zeit, als Goethe die Wahlverwandtschaften und jene lebensheiteren Gesellschaftslieder dichtete, meldete sich in ihm das Bedürfniß des beschaulichen Rückblicks auf seine Vergangenheit. Er begann, sich bereits selbst geschichtlich zu werden.

Goethe schrieb seine Lebensgeschichte.

Schon ein Brief Schiller's vom 12. Januar 1797 hatte ihn zur Darlegung der Chronologie seiner Schriften aufgefordert. Seitdem scheint Goethe im Stillen diesem Plan nachgegangen zu sein. Die Anzeige, welche er 1806 in der Jena'schen Literaturzeitung über Johann von Müller's Selbstbiographie veröffentlichte (Bd. 32, S. 101), bezeugt, wie klar er sich bereits die theoretischen Grundsätze eines solchen Unternehmens gemacht hatte. Am 28. August 1808, an Goethe's Geburtstag, ward, wie Riemer in seinen Mittheilungen (Bd. 2, S. 611) erzählt, der Entschluß der Ausführung gefaßt. Die Durchsicht und Herausgabe der Papiere Philipp Hackert's wirkte fördernd und ermuthigend; warum sollte Goethe, was er für einen Anderen that, nicht auch für sich selbst thun? Im October 1811 erschien der erste Band, unter dem Titel: »Aus meinem Leben Wahrheit und Dichtung«; 1812 der zweite, 1814 der dritte. Der Abschluß des vierten Bandes, welcher bis zum Eintritt in Weimar führt, erfolgte erst 1831. Bald stellten sich die Briefe aus Italien, die Briefe aus der Schweiz, die Schilderung der

Campagne in Frankreich 1792 und die Belagerung von Mainz 1793, die Tag- und Jahreshefte, ergänzend und fortführend zur Seite.

Goethe's Selbstbiographie ist eines seiner wirksamsten und unvergänglichsten Meisterwerke. Thatsächlicher und wahrhafter, liebenswürdiger und bescheidener sind niemals biographische Selbstbekenntnisse geschrieben worden. Manches ist, wie wir jetzt bei täglich neu zuströmenden Quellen mit Sicherheit wissen, aus verblichener Erinnerung unzulänglich oder in ungenauer Zeitfolge geschildert; für die grellen Wirren der Sturm- und Drangperiode fand der in sich Fertige und Abgeschlossene nicht mehr den zutreffenden Localton. Aber der innerste Kern, die Schilderung der angeborenen Eigenart, die Schilderung der bestimmenden Eindrücke im älterlichen Hause und auf der Universität, hebt sich mit einer so warm individualisirten Anschaulichkeit und mit einer so scharfen Feinfühligkeit für das wahrhaft Wesentliche und Entscheidende heraus, daß Gervinus mit Recht sagt, es sei dieser Selbstbiographie gelungen, das, was sich am meisten dem Pragmatismus entziehe, die Entfaltung eines genialen Geistes, pragmatisch darzulegen. Goethe war vollauf berechtigt, seine biographischen Bekenntnisse als Wahrheit und Dichtung zu bezeichnen; nicht blos in dem anspruchslosen Sinn, den er einmal in einem seiner Briefe an Zelter (Bd. 5, S. 393) hervorhebt, daß er sich die Befugniß wahren wollte, bei Lücken und Undeutlichkeiten des Gedächtnisses einzelne Fäden durch die nachempfindende Phantasie einzuschalten, sondern weit mehr noch in der tieferen Bedeutung, daß das Leben eines so großen und reinen Menschen, der sich trotz aller Irrungen und Hemmnisse in seinem dunklen Drange doch immer des rechten Weges bewußt ist, auch in der schlichtesten Wahrheit, ja in dieser am meisten, mit der hoheitsvollen Macht eines großen geschichtlichen Gedichts wirkt. Und indem Goethe seine Lebens-

und Gemüthszuſtände ſchildert, das Werden ſeiner Perſönlichkeit und ſeinen allmälich vorſchreitenden Bildungsgang, die Eindrücke, die er von der Außenwelt, von bedeutenden Menſchen, von den ungeheuren Bewegungen des allgemeinen politiſchen Weltlaufs, von den Stimmungen und Kunſtformen der Alten und Neuen, der vaterländiſchen und der fremden Literaturentwicklungen empfing, und die großartigen Rückwirkungen, die er bereits mit ſeinen erſten gewaltigen Dichtungen auf die Zeitgenoſſen ausübte, wird dieſe Schilderung über das enge Privatleben hinaus zugleich ein ſo lebensvolles, tief gründliches, umfaſſendes Zeit- und Kulturbild, daß ſie das zielzeigende Muſter aller Literatur- und Kunſtgeſchichtsſchreibung geworden iſt. Statt unverſtändig über mangelnden Geſchichtsſinn bei Goethe zu ſprechen, ziemt es, auch nach dieſer Seite hin fein demüthig bei Goethe in die Schule zu gehen.

Erſt durch dieſe Selbſtbiographie wurde das tiefere Verſtändniß Goethe's eröffnet. Erſt jetzt fühlten und erkannten die Weiterſtehenden, was die perſönlichen Freunde Goethe's ſchon längſt wußten, daß er nicht blos ein großer Dichter, ſondern vor Allem auch ein großer und ſchöner Menſch ſei, daß Leben und Dichten bei ihm in innigſter und untrennbarſter Wechſelwirkung ſtehe. Zahlreiche Briefwechſel haben uns ſeitdem ſeine geheimſten Herzensergießungen offenbart. Keines anderen Menſchen Seelenleben durchſchauen wir ſo bis in das Einzelnſte und Innerſte wie das Seelenleben Goethe's. Und mit jedem neuen Fund perſönlichſter Bekenntniſſe wird ſein Bild nur immer gewaltiger und reiner, nur immer edler und liebenswürdiger.

Und derſelbe ſtillbeſchauliche Zug, welcher Goethe zu der Abfaſſung ſeiner Lebensgeſchichte geführt hatte, wurde jetzt mehr und mehr der vorwaltende Zug auch ſeiner Dichtung.

Nicht ohne wehmüthige Ueberraſchung gewahren wir, daß um das Jahr 1814 in der dichteriſchen Kraft Goethe's eine

plötzliche Wendung eintritt. Die ſonſt ſo feſte Hand wird ſchwach und zitternd, der naive lyriſche Hauch ſchwindet, die Geſtalten verblaſſen. Man bekömmt das Gefühl des Herbſtlichen. Wer iſt Seelen- und Körperforſcher genug, um zu erklären, warum dieſe Abnahme gar ſo ſchnell und ſo jäh iſt! Um ſo mehr geht jetzt Goethe in ſeiner Dichtung, beſonders in der Lyrik, auf welche ſich lange Zeit faſt ganz ausſchließlich ſein dichteriſches Schaffen beſchränkt, in das Gedankenhafte und Lehrhafte. Er, der ſonſt ſo gern in der Schilderung leidenſchaftlicher Herzensverſtrickung weilte, wird jetzt mit Vorliebe der Dichter ruhig klarer, tief beſchaulicher Lebensweisheit. In Lehrgedichten und Sinnſprüchen liebt er zu ſagen, was er als Frucht und Kern ſeines unabläſſigen Kämpfens und Ringens gewonnen, in welcher Lebens- und Weltanſchauung er für ſein Denken und Wollen Befriedigung und Erfüllung, Halt und Richtſchnur gefunden.

Wie bedeutſam daher, daß Goethe grade jetzt wieder entſchiedener und bewußter als je der begeiſterte Verkünder Spinoza's wird, ſeiner Gottesanſchauung ſowohl wie ſeiner Sittenlehre!

In den Annalen (Bd. 27, S. 288) erzählt Goethe, daß vornehmlich Jacobi's Schrift von den göttlichen Dingen der Anſtoß war, daß er mit erneuter Begeiſterung wieder zu Spinoza zurückkehrte. Wie konnte ihm das Buch eines alten Freundes willkommen ſein, welches den Satz durchführen ſollte, daß die Natur Gott verberge? Je inniger er ſich in ſeinem langen Forſcher- und Denkerleben in die Anſchauungsweiſe eingelebt hatte, die ihm Gott in der Natur, die Natur in Gott zeigte, ſo daß dieſe Vorſtellungsart den Grund ſeiner ganzen Exiſtenz machte, um ſo tiefer verletzte ihn dieſer einſeitig beſchränkte Ausſpruch, welcher der Wiſſenſchaft allen Boden nahm. Ein Brief Goethe's an Knebel vom 8. April 1812 beſtätigt die leidenſchaftliche Erregtheit, in welche Goethe durch dieſes Buch

verſetzt ward. Und Jacobi ſtand nicht vereinzelt. Ueberall wild aufwuchernde Verdüſterungen, überall das bedrohliche Katholiſiren der Romantiker, die neu aufgeputzte Frömmelei haltloſer Schönſeligkeit.

Als Dichter und Künſtler griff Goethe, wie er am 6. Januar 1813 an Jacobi ſelbſt ſchreibt, gern in die phantaſievolle Welt des Polytheismus; in ſeiner innerſten Denkweiſe, zumal in ſeiner Naturforſchung, war und blieb er begeiſterter Pantheiſt. In dieſe Zeit fällt die Abfaſſung des begeiſterten Preiſens Spinoza's in Wahrheit und Dichtung. Viele Jahre hindurch führte Goethe, wie Sulpiz Boiſſerée (Bd. 1, S. 255) berichtet, Spinoza's Ethik auch auf ſeinen Reiſen immer bei ſich.

Es iſt bekannt, daß das Gedicht »Groß iſt die Diana der Epheſer« (Apoſtelgeſchichte 19, 24—39) unmittelbar gegen Jacobi gerichtet iſt. »Ich bin«, ſchreibt Goethe am 10. Mai 1812 aus Karlsbad an Jacobi, »nun einmal einer der Epheſiſchen Goldſchmiede, der ſein ganzes Leben im Anſchauen und Anſtaunen und Verehren des wunderwürdigen Tempels der Göttin und in Nachbildung ihrer geheimnißvollen Geſtalten zugebracht hat und dem es unmöglich eine angenehme Empfindung erregen kann, wenn irgendein Apoſtel ſeinen Mitbürgern einen anderen und noch dazu formloſen Gott aufdringen will.«

Beſonders auf dieſe Stimmungen und Gedanken iſt auch der innerſte Kern des Weſtöſtlichen Divan zurückzuführen.

Die Idee des Weſtöſtlichen Divan war durch die im Jahr 1813 erſchienene Hafisüberſetzung von Hammer-Purgſtall angeregt worden. Goethe wurde von der heiteren Beſchaulichkeit des fremden Dichters mit der Anziehungskraft eines verwandten Genius angezogen. Ausgedehnte Studien über orientaliſche Sitte und Denkart folgten. Die ſchöpferiſche Nachbildung war dem ſchöpferiſchen Geiſt Goethe's um ſo natürlicher und nothwendiger, je mehr es ihn reizte, ſich aus dem Beengenden und Be-

ängſtigenden der bedrohlichen Weltereigniſſe in die reine Patriarchenluft des Orients zu flüchten, und je mehr ſich die mohamedaniſche Mythologie und Symbolik geeignet zeigte zum Ausſprechen ſeiner ſtill innigen Gottes- und Lebensidee.

Die meiſten dieſer orientaliſirenden Gedichte ſtammen aus den Jahren 1814 und 1815. Einzelnes kam durch Tageblätter und Taſchenbücher in Umlauf. Die Sammlung erſchien erſt im October 1819. Goethe machte die erſte Mittheilung von ſeinem Unternehmen im Morgenblatt 1816, Nr. 48. Er kündigte es unter dem Titel an: »Weſtöſtlicher Divan oder Verſammlung deutſcher Gedichte mit ſtetem Bezug auf den Orient«.

So unbegreiflich unbeholfen dieſer Titel in ſeinem ſprachlichen Ausdruck war, ſachlich war er durchaus bezeichnend. Auch unter dem Turban und Kaftan ſchlägt das Herz Goethe's ureigen deutſch.

Wir unterſcheiden im Weſtöſtlichen Divan drei verſchiedene Beſtandtheile. Die erſte Gruppe beſteht aus Gedichten, welche lediglich dazu beſtimmt ſind, dem Ganzen den phyſiognomiſchen Localton zu geben, uns in die eigenthümliche Witterungsatmoſphäre des Orients einzuführen. Es ſind theils wörtliche Uebertragungen, theils freie Nachbildungen. Die zweite Gruppe beſteht aus den leidenſchaftlichen Liebesgedichten, die im »Buch Suleika« zuſammengefaßt ſind. Hermann Grimm hat in einer feinſinnigen Abhandlung (Preuß. Jahrb. 1869, Juli. S. 1 ff.) bewieſen, daß alle Gedichte, in denen Suleika ſelbſt ſpricht, ganz beſonders auch das herrliche Gedicht »Ach um Deine feuchten Schwingen, Weſt! wie ſehr ich Dich beneide«, mit geringen Veränderungen von Marianne Willemer herrühren, der jungen Frau eines alten Frankfurter Kaufherrn, die für Goethe die leidenſchaftlichſte Liebe faßte, als er im September 1814 und im Auguſt 1815 eine Zeitlang auf ihrem Landhauſe zu Frankfurt

verweilte. Die dritte und wichtigſte Gruppe aber beſteht aus Gedichten und Sinnſprüchen, welche die fromme Naturreligion der Perſer und die klare und freie Heiterkeit der auf dieſe Naturreligion gegründeten Lebensanſchauung dichteriſch darſtellen und verherrlichen. Glückſelige Luſt der Liebe und des Weins; glückſeliger Friede einer Seele, welche weiß, daß Alles nur der verſchwindende Theil einer unendlichen Daſeinskette iſt, die in Gott lebt und webt, in ihm vergeht und in ihm ſich verklärt!

Goethe ſelbſt hat kein Hehl daraus gemacht, in welcher dieſer drei Gruppen ſein eigenſtes Weſen lag. Als am 12. Januar 1827 in einer muſikaliſchen Abendunterhaltung einige Lieder aus dem Divan geſungen wurden, ſagte Goethe zu Eckermann (Bd. 1, S. 284): »Ich habe dieſen Abend die Bemerkung gemacht, daß die Lieder des Divan gar kein Verhältniß mehr zu mir haben; ſowohl was darin orientaliſch als was darin leidenſchaftlich iſt, hat aufgehört in mir fortzuleben; es iſt wie eine abgeſtreifte Schlangenhaut am Wege liegen geblieben.« Im Geiſt jener pantheiſtiſch beſchaulichen Gedichte aber hat er fortgedichtet bis in ſein ſpäteſtes Alter.

Im Divan ſteht jenes wunderſame, am 31. Juli 1814 in Wiesbaden entſtandene Gedicht, das mit den Worten beginnt:

„Sagt es Niemand, nur den Weiſen,
Weil die Menge gleich verhöhnet,
Das Lebend'ge will ich preiſen
Das nach Flammentod ſich ſehnet".

und deſſen Schluß iſt:

Und ſo lang Du das nicht haſt,
Dieſes: Stirb und werde!
Biſt Du nur ein trüber Gaſt
Auf der dunklen Erde!"

Und im Divan ſteht jenes tiefſinnige Gedicht:

„Und nun ſei ein heiliges Vermächtniß
Brüderlichem Wollen und Gedächtniß:
Schwerer Dienſte tägliche Bewahrung,
Sonſt bedarf es keiner Offenbarung."

Es iſt nur eine andere Wendung deſſelben Gedankens, wenn im »Buch des Paradieſes« der Einlaßbegehrende auf die Frage, ob er Wundermale gläubigen Martyriums aufweiſen könne, antwortet:

„Nicht ſo vieles Federleſen!
Laß mich immer nur herein!
Denn ich bin ein Menſch geweſen,
Und das heißt ein Kämpfer ſein."

„Mit den Trefflichſten zuſammen,
Wirkt ich, bis ich mir erlangt,
Daß mein Nam' in Liebesflammen
Von den ſchönſten Herzen prangt."

An dieſe Gedichte des Divan ſchließt ſich eine Reihe von Lehrgedichten, welche jetzt unter der Ueberſchrift »Gott und Welt« zuſammengeſtellt ſind. Dieſelbe Anſchauung, derſelbe Sinn.

Nicht ohne Abſicht hatte ſich Goethe im Weſtöſtlichen Divan in die orientaliſirende Maske gehüllt. Es widerſtrebte ihm, Proſelyten zu machen oder ſich mit der Welt zu überwerfen. In einem Gedicht aus dem Jahr 1814, das urſprünglich »Das Gaſtmahl der Weiſen« hieß und jetzt den Titel »Die Weiſen und die Leute« führt, fertigt er all die zudringlichen Fragen über Ewigkeit, Unendlichkeit, Seele, Geiſt, Unſterblichkeit, Willensfreiheit und Vorherbeſtimmung, mit denen die Philiſter den Wiſſenden ſo oft läſtig fallen, mit heiterem Humor ab; und ſelbſt dieſes Gedicht hielt er vorſichtig zurück. Auch in den Unterhaltungen mit Falk und Eckermann fehlt es nicht an behutſamer Verhüllung und Anbequemung. Um ſo wichtiger und denkwürdiger ſind Gedichte wie: »Prooemium, Weltſeele, Eins und Alles, Vermächtniß, Epirrhema, Antepirrhema, Urworte«, die er

im Laufe der Jahre in seinen naturwissenschaftlichen und kunstwissenschaftlichen Zeitschriften, im Morgenblatt und in Taschenbüchern veröffentlichte.

Rückhaltslos und begeistert ist es die Lehre vom Ein und All. »Was wär' ein Gott, der nur von außen stieße!« Rückhaltslos und begeistert ist es die Mahnung, den eigensüchtigen Einzelwillen freudig hinzugeben an die Idee des Ganzen. »Im Grenzenlosen sich zu finden, wird gern der Einzelne verschwinden!«

Unwillkürlich gedenken wir der inhaltschweren Sätze, die ebenfalls aus Goethe's letzter Lebenszeit stammen:

»Wenn ich mich beim Urphänomen zuletzt beruhige, so ist es auch nur Resignation; aber es bleibt ein großer Unterschied, ob ich mich an den Grenzen der Menschheit resignire oder innerhalb einer hypothetischen Beschränktheit meines bornirten Individuums.«

»Das schönste Glück des denkenden Menschen ist, das Erforschliche erforscht zu haben und das Unerforschliche ruhig zu verehren.«

Die Zeitschrift »Ueber Kunst und Alterthum«.

Wie hätte Goethe, der in rastloser Thätigkeit sich von Jahr zu Jahr Steigernde, theilnahmlos bleiben können bei den großen Bewegungen der Naturwissenschaft und der Kunst und Literatur, die sich rings um ihn erhoben und die Das, was er selbst gewollt und erstrebt hatte, bald herrlich bestätigten und erfüllten, bald in Wege einlenkten, die er nicht ohne tiefsten Schmerz gewahrte?

Es drängte ihn mitzusprechen, fördernd, leitend, warnend. Aus diesem Gefühl entsprangen seine Zeitschriften: »Zur Naturwissenschaft überhaupt, zur Morphologie insbesondere (1817. 1823. 1824.) und »Ueber Kunst und Alterthum« (1816—1827).

In der Naturwissenschaft blieb Goethe auf seinem alten

Standpunkt. Wir wissen, wie krankhaft reizbar er war über das fortdauernd ablehnende Verhalten der Fachgelehrten gegen seine Farbenlehre, über das Emporkommen der Vulkanisten in der Geologie. Um so erfreuter war er über den Sieg seiner anatomischen Anschauungen.

Es hat etwas tief Rührendes, mit welcher neidlosen Anerkennung er die epochemachenden Leistungen von Carus und d'Alton begrüßte; er pries es als höchstes Glück, sich in die Jugend hineingewachsen zu fühlen und mit ihr fortwachsen zu können, auf einer Altersstufe, auf welcher man sonst nur die vergangene Zeit zu loben pflege. Im Januar 1826 schrieb Goethe in einem an Carus und d'Alton gemeinsam gerichteten Briefe (vgl. C. G. Carus: Goethe. 1843. S. 33): »Wenn ich das neuste Vorschreiten der Naturwissenschaften betrachte, so komme ich mir vor wie ein Wanderer, der in der Morgendämmerung gegen Osten ging, das heranwachsende Licht mit Freuden anschaute und die Erscheinung des großen Feuerballs mit Sehnsucht erwartete, aber doch bei dem Hervortreten desselben die Augen wegwenden mußte, welche den gewünschten gehofften Glanz nicht ertragen konnten.« Und ähnlich lauten die von Goethe am 8. Juni 1828 an Carus (ebend. S. 39) gerichteten Worte, die in einem Briefe Goethe's an den Grafen Caspar von Sternberg zwei Tage später ganz gleichlautend wiederholt werden: »Ein alter Schiffer, der sein ganzes Leben auf dem Ocean der Natur mit Hin- und Wiederfahren von Insel zu Insel zugebracht, die seltsamsten Wundergestalten in allen drei Elementen beobachtet und ihre geheim gemeinsamen Bildungsgesetze geahnt hat, aber, auf sein nothwendigstes Ruder- Segel- und Steuergeschäft aufmerksam, sich den anlockenden Betrachtungen nicht widmen konnte, erfährt und schaut nun zuletzt, daß der unermeßliche Abgrund durchforscht, die aus dem Einfachsten ins Unendliche vermannichfaltigten Gestalten in ihren Bezügen ans Tageslicht gehoben und ein so großes und un-

glaubliches Geschäft wirklich gethan sei. Wie sehr findet er Ursache, verwundernd sich zu erfreuen, daß seine Sehnsucht verwirklicht, sein Hoffen über allen Wunsch erfüllt worden.« In Geoffroy de St. Hilaires Sieg in der französischen Akademie feierte Goethe den Sieg seiner eigenen Sache.

Ganz anders in der bildenden Kunst. Hier ereignete sich das Ueberraschende, daß Goethe im Andrang neuzuströmender entscheidender Anregungen mit der ausschließlich antikisirenden Richtung brach, deren wirksamster Vorkämpfer er bisher gewesen.

So entschieden sich Goethe dem emporkommenden romantisirenden Kunstwesen, das er verächtlich das neukatholische nannte, entgegenstellte, die Romantiker setzten nichtsdestoweniger alle Hebel in Bewegung, Goethe auf ihre Seite zu ziehen. War es doch Goethe selbst gewesen, welcher in blühender Jugendzeit zuerst am mächtigsten altdeutsche Sinnesart wieder ins Leben gerufen und dadurch alles Gute, was jetzt für die Erkennung und Erhaltung der altdeutschen Kunstdenkmale geschah, begründet hatte! Man zweifelte nicht, daß Goethe in seiner innersten Seele seinem Jugendtraum nicht untreu geworden; Goethe habe nur seitdem keine Kunde mehr von diesen Dingen bekommen. Ja, schon gab es Schwärmer, welche davon fabelten, die Propyläen und die heidnischen Götterbilder würden sinken, und statt Iphigenia werde eine große herrliche christliche Heilige Goethe mit dem Kranz der Unsterblichkeit schmücken.

Und in der That waren die Einwirkungen der Romantiker auf Goethe's Kunstanschauungen nicht erfolglos.

Der Gegensatz konnte anfangs nicht greller gedacht werden. Nicht nur, daß Goethe seiner Jugendbegeisterung für die Gothik so völlig entfremdet war, daß er in einem 1788 veröffentlichten Aufsatz über Baukunst (Bd. 3, S. 25) sich nicht scheute, die Gothik nur eine multiplicirte Kleinheit und erfindungslosen Unsinn zu nennen; hervorgegangen aus der Bildungswelt des

achtzehnten Jahrhunderts kannte er das Mittelalter überhaupt nicht. Wir würden es nicht glauben, wenn es Goethe in den Tag- und Jahresheften (Bd. 27, S. 248) nicht selbst erzählte, daß er erst 1807 zum ersten Mal das Nibelungenlied las; im Jahr 1811 (vergl S. Boisserée. Bd. 1, S. 112) hat er noch kein Bild von van Eyck gesehen; so oft er den Thüringerwald durchstreift und so oft er in Ilmenau längeren Aufenthalt genommen hatte, war er doch niemals dazu gekommen, einen Ausflug zu den herrlichen romanischen Ruinen des benachbarten Paulinzelle zu machen. Und jetzt trat ihm dieses Zurückgreifen auf die Kunst des Mittelalters noch überdies als ein Anhängsel der romantischen Dichterschule entgegen, deren Schwächlichkeiten und phantastische Verirrungen ihn so tief ärgerten, daß er am 7. October 1810 an seinen Freund, den Grafen Reinhard, schrieb, daß wenn er einen verlorenen Sohn hätte, er lieber wolle, er hätte sich bis zum Schweinekoben verirrt, als daß er in diesen Narrenwust sich verfange. Es ist das großartigste Zeugniß für die unverwüstliche Lernbegierde und Sachlichkeit Goethe's, daß er, der Sechzigjährige, trotzalledem auf diese neuen Anregungen einging und sich allmälich auch in sie nach Kräften einlebte.

Wir sind im Stande, diese denkwürdige Wandlung Goethe's genau zu verfolgen. Am 9. Mai 1808 schreibt Friedrich Schlegel an Sulpiz Boisserée (Bd. 1, S. 51), daß er Goethe in Weimar Mosler's Zeichnungen nach altdeutschen Gemälden vorgelegt habe. »Ich sagte ihm«, fährt Schlegel fort, »es hätten Einige aus der Vorliebe für die alte Malerei eine Art Secte und Phantasterei gemacht; das sei hier gar nicht der Fall, wir wollten blos der Vergessenheit entreißen, was ohne Zweifel in hohem Grade merkwürdig und zum Theil gewiß auch künstlerisch vortrefflich sei. Meine Absicht habe wenigstens das gewirkt, daß eine bedeutende Anzahl vortrefflicher Kunstwerke vom Untergang gerettet worden.« Schlegel setzt hinzu: »Es schien Eindruck zu

machen, und er versprach, die Sache mit Theilnahme und Ernst aufzunehmen.« Im Frühling 1810 schickte Boisserée zuerst die Zeichnungen und Risse des Kölner Doms an Goethe. Am 14. Mai 1810 schrieb Goethe an Graf Reinhard (S. 80), es sei zu loben, daß diese Zeichnungen den Sinn einer vergangenen Zeit wieder mit wahrhaft treuem und historischem Sinn vergegenwärtigen, und gewiß sei der Grundriß des Domes, wie er hier vorliege, eines der interessantesten Dinge, die seit langer Zeit in architektonischer Hinsicht vorgekommen. Er habe sich früher auch mit diesen Dingen beschäftigt und eine Art von Abgötterei mit dem Straßburger Münster getrieben, dessen Façade er auch jetzt noch für größer gedacht halte als die Façade des Kölner Doms; aber so höchst merkwürdig dieser Geschmack der Baukunst sei, so sei dieses ganze Wesen doch nur ein Raupen- und Puppenzustand, in welchem die ersten italienischen Künstler auch gesteckt, bis endlich Michel Angelo, indem er die Peterskirche concipirte, die Schale zerbrochen und sich als wundersamen Prachtvogel der Welt dargestellt habe. Anfang Mai 1811 kam Sulpiz Boisserée nach Weimar. Goethe war zuerst spröde und zurückhaltend; zuletzt aber wurde er von der Macht der Eindrücke übermannt. Boisserée sagt schön in seinem Tagebuch (Bd. 1, S. 118): »Ich fühlte die uns im Leben so selten beschiedene Freude, einen der ersten Geister von einem Irrthum zurückkehren zu sehen, wodurch er an sich selber untreu geworden war; ich sprach wie eben meine Stimmung mir eingab, ich weiß nicht, wie ich die Worte setzte, sie mußten meine Bewegung kundgeben, denn der Alte wurde ganz gerührt davon, drückte mir die Hand und fiel mir um den Hals, das Wasser stand ihm in den Augen.« Weit kühler freilich schreibt Goethe über diese Begegnung an den Grafen Reinhard (S. 109), er habe Sulpiz in allen Dingen gut begründet gefunden und glaube ihn in der Geschichte der Architektur und

Malerei auf dem rechten Wege; es sei ihm sehr angenehm gewesen, durch den Umgang mit Boisserée diese für ihn schon verblichene Seite der Vergangenheit wieder auffrischen zu können. Jedoch die Bekehrung war in der That erfolgt. Ein enges, nur durch den Tod gelöstes Freundschaftsverhältniß verknüpfte fortan Goethe mit Boisserée. Goethe sah in den Bestrebungen Boisserée's zur That geworden, was er selbst einst geahnt und erstrebt, dann aber, von einer entwickelteren Kunst angezogen, völlig im Hintergrunde gelassen hatte. Der Hinblick auf diese Bestrebungen Boisserée's war der Grund, daß er den sinnigen Spruch: »Was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter in Fülle,« dem zweiten Theil von Wahrheit und Dichtung vorsetzte.

Die frische Jugendlichkeit, mit welcher Goethe sich in diese neue Welt warf, ist bewunderungswürdig. Unausgesetzter Briefwechsel mit Boisserée und dessen Gesinnungsgenossen. Und in den Jahren 1814 und 1815 unternahm Goethe eigens zu diesen Kunstzwecken wiederholte Reisen an den Rhein, die, wie er sich in den Tag- und Jahresheften ausdrückt, seine Begriffe von der älteren deutschen Baukunst immer mehr und mehr erweiterten und reinigten und die ihm die gewaltigen Eindrücke der großen Gemäldesammlungen Walraff's und der Gebrüder Boisserée brachten.

In einer kleinen Schrift »Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Maingegenden«, welche im Juli 1816 erschien, sucht Goethe von diesen Eindrücken und von den Wünschen, Hoffnungen und Vorsätzen der auf das Mittelalter gerichteten Kunstbestrebungen öffentlich Bericht zu geben. Allmälich erweiterte sich dieser Rechenschaftsbericht zu einer ständig fortgeführten Zeitschrift.

Bedenkt man den damaligen Stand der Kunstwissenschaft, so wird Jedermann eingestehen müssen, daß diese Schilderungen der »Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar« trefflich geschrieben sind. Erscheinen sie manchem Enthusiasten vielleicht

nicht warm und überschwenglich genug, so ist zu erwägen, daß, wie auch Boisserée und selbst Friedrich Schlegel anerkannte, grade diese Mäßigung am meisten dazu beitrug, auch in Widerstrebenden Antheil für die neue Richtung zu wecken.

Für Goethe's Kunstanschauung erwuchs aus diesen Einwirkungen ein unendlich befruchtender und nachhaltiger Vortheil. Er wurde allerdings nicht ein Mittelalterlicher mit den Mittelalterlichen; solche Romantik mußte seinem kerngesunden, von aller Glaubensbefangenheit freien, ächt und rein menschlichen Wesen fern bleiben. Aber er fühlte und erkannte, daß die einseitige und ausschließliche Anlehnung an die Antike den modernen Menschen, welcher die großen Errungenschaften der durch das Christenthum begründeten tieferen Gemüthsinnerlichkeit in sich trägt, nicht ganz erfüllen und befriedigen könne. Goethe, welcher als Dichter so unvergängliche Werke ächtester und lebensvollster Renaissancekunst geschaffen hatte, fühlte und erkannte nunmehr wärmer als zuvor auch die tiefe geschichtliche Bedeutung und Mustergiltigkeit der Renaissance für die bildende Kunst, als der vollendetsten Einheit und Versöhnung des Antiken und Modernen. Und zwar der Renaissance in ihren verschiedenartigsten Gestaltungen und Erscheinungsweisen. Es ist überaus bezeichnend, daß Goethe jetzt seine trefflichen Abhandlungen über Mantegna, Leonardo, Ruysdael und Rembrandt schrieb. Und wenn Goethe in seiner Besprechung von Rauch's Basrelief am Piedestal der Blücherstatue sagt, daß, wer in Darstellungen dieser Art immer ein alterthümliches Costüm vor sich zu sehen gewohnt war, vielleicht durch das völlig Moderne dieses Reliefs beim ersten Anblick befremdet sei, sich aber gar bald überzeugen werde, wie sehr eine solche Darstellung der Denkweise des Volks gemäß sei, das sich erfreue, Porträts und Nationalphysiognomien darauf zu finden, so ist dies ein Wort von unermeßlichster Tragweite, das weder dem Anhänger der Mengs'schen Schule noch dem leiden-

schaftlichen Parteigänger antikisirender Formengebung je möglich gewesen wäre.

Auf diesem Standpunkt stand Goethe, als er seinen berühmten und, fast möchte man sagen, berüchtigten Feldzug gegen die »neudeutsche religiös-patriotische Kunst« der jungen deutschen Künstler in Rom eröffnete. Es geschah im Jahr 1817 im zweiten Heft von Kunst und Alterthum.

Da dieser Aufsatz zwar von Goethe veranlaßt, aber von Meyer geschrieben ist, fehlt er in Goethe's Werken Die Meisten kennen ihn daher nur vom Hörensagen. Die albernsten Irrthümer gehen unbesehen von Mund zu Mund. Man liebt es, Goethe als einen in Sachen der bildenden Kunst hinter der Höhe der Zeit Zurückgebliebenen darzustellen, welcher dem kühnen Flug genialer Künstlerjugend nicht zu folgen vermocht habe. Wer die Thatsachen sieht, wie sie sind, muß solcher vorgefaßten Meinung von Grund aus widersprechen. Die Wahrheit ist, daß Goethe die großartige Begabung und Bedeutung der Führer dieser neuen Richtung, namentlich Cornelius' und Overbeck's, insoweit deren Werke zu seiner Kenntniß gelangten, niemals verkannt hat, daß aber er, der Dichter des reinen und freien Menschenthums, er, der Zögling und der Vollender der großen Bildungskämpfe des achtzehnten Jahrhunderts, mit innerster Nothwendigkeit der Gegner einer Kunstrichtung sein mußte, die das Höchste nur in der ausschließlich kirchlichen Kunst und in der unbedingten Rückkehr zur mittelalterlichen Vergangenheit suchte. Sulpiz Boisserée hatte bei seinem ersten Besuch bei Goethe am 3. Mai 1811 die Faustzeichnungen von Cornelius mitgebracht. Goethe lobte, wie Sulpiz am 6. Mai 1811 an seinen Bruder Melchior (Bd. 1, S. 113) schreibt, dieselben über alles Erwarten. Und dasselbe Lob kehrt nicht nur in einem Brief Goethe's an Cornelius vom 8. Mai 1811 (Allgem. Zeitung 1858, Beil. 128) wieder, sondern auch in einem Briefe

Goethe's an den Grafen Reinhard (S. 105) von demselben Tage. Ebenso schreibt Goethe am 14. Februar 1814 an Boisserée (Bd. 2, S. 34): »Von Cornelius und Overbeck haben mir Schlosser's stupende Dinge geschickt. Der Fall tritt in der Kunstgeschichte zum ersten Mal ein, daß bedeutende Talente Lust haben, sich rückwärts zu bilden, in den Schooß der Mutter zurückzukehren, und so eine neue Kunstepoche zu gründen.« Diese warme Theilnahme Goethe's ist jederzeit unverändert dieselbe geblieben. Als Goethe 1830 einen Stich von Cornelius' Unterwelt kennen lernte, fühlte er sich zwar, wie wir aus den Gesprächen mit Eckermann (Bd. 2, S. 191) ersehen, nicht ganz befriedigt; aber nichtsdestoweniger zeigen die gleichzeitigen Briefe Goethe's an Boisserée, wie er Cornelius immer ausschloß, wenn er in anderen Dingen mancher Verstimmung gegen München Raum gab.

Goethe hat gegen diese neue romantische Kunstrichtung nie etwas eingewendet, als was auch wir gegen sie auf dem Herzen haben, wenn wir von Nazarenerthum sprechen. Die große Kunst des sechzehnten Jahrhunderts war aus der engen Klosterluft in die frische Weltfreudigkeit getreten und mit der freieren Weite des Inhalts war auch die künstlerische Form zu vollendeter Freiheit und Schönheit erblüht; und jetzt im neunzehnten Jahrhundert sollte die Kunst wieder in die Klosterzelle zurücktreten und wie in den Darstellungsgegenständen, so auch in der künstlerischen Auffassung und Behandlung ganz und gar die neuen weltlichen Eroberungen der höchsten Kunstepoche verleugnen! Schon gegen Wackenroder's Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders hatte Goethe (Bd. 27, S. 120) spottend gesagt, welch' eine unvergleichliche Schlußfolgerung es sei, daß, weil einige Mönche Künstler waren, nunmehr alle Künstler Mönche sein sollten. Und nun war im Lauf der Jahre schreckhaft offenbar geworden, daß dieses Wesen nicht ein rein künst-

lerisches blieb, sondern zugleich eine sehr bedenkliche religiöse Parteiwendung nahm. Die trübsten ultramontanen Beisätze mischten sich ein; Bekehrungen auf Bekehrungen, Sectengeist und Conventikelumtriebe in der gehässigsten Weise. Wahrlich, unter diesen Umständen stand es Goethe sehr wohl an, daß es ihm heilige Gewissensache war, endlich hervorzubrechen und auf Das, was ihm in diesem Treiben falsch, krankhaft und im tiefsten Grund heuchlerisch erschien, derb und unerbittlich loszugehen. »Lassen Sie uns bedenken,« schreibt er am 1. Juni 1817 an Rochlitz (Goethe's Briefe an Leipziger Freunde, S. 334), daß wir dies Jahr das Reformationsfest feiern und daß wir unseren Luther nicht höher ehren können, als wenn wir dasjenige, was wir für recht und dem Zeitalter ersprießlich halten, mit Ernst und Kraft und, wäre es auch mit einiger Gefahr verknüpft, öffentlich aussprechen und öfters wiederholen.« Es erinnert an den zornmüthigen Eifer des früheren Xenienstreites, wenn Goethe, nachdem der Angriff geschehen ist, seinem Kampfgenossen Meyer freudig zuruft, die Hauptwirkung dieses Aufsatzes werde groß und tüchtig bleiben, denn alle Welt sei dieser Kinderpäpstelei satt. »Denken Sie nach,« setzt Goethe (Briefe von und an Goethe, S. 111) hinzu, »was wir Alles zunächst thun sollen, um die Herzensergießungen der Weimar'schen Kunstfreunde recht in vollem Maß hervorströmen zu lassen; es muß nun Schlag auf Schlag gehen.« Und kurz darauf schreibt er ebenfalls an Meyer (S. 114): »Unsere Bombe hätte nicht zu gelegenerer Zeit und nicht sicherer treffen können; die Nazarener sind, merke ich, schon in Bewegung wie Ameisen, denen man die Haufen stört. Das rührt und rafft sich, um das alte löbliche Gebäude wiederherzustellen. Wir wollen ihnen keine Zeit lassen; ich habe einige verwünschte Einfälle, von denen ich mir viel Wirkung verspreche.« Diesen Eifer hat Goethe bis an sein Ende beibehalten. Noch am 22. März 1831 sagte er zu Eckermann (Bd. 2, S. 325):

»Das Nazarenerthum ist von wenigen Einzelnen ausgegangen. Die Lehre war, der Künstler brauche vorzüglich Frömmigkeit und Genie, um es den Besten gleichzuthun; eine solche Lehre war sehr einschmeichelnd und man ergriff sie mit beiden Händen. Denn um fromm zu sein, brauchte man nichts zu lernen, und das eigene Genie brachte Jeder schon von seiner Frau Mutter. Man braucht nur etwas auszusprechen, was dem Eigendünkel und der Bequemlichkeit schmeichelt, um eines großen Anhangs in der mittelmäßigen Menge gewiß zu sein.«

Und wie treffend spricht Goethe auch über die alterthümelnde Form, die bei den alten Meistern so entzückend und tief innig ergreifend wirkt, weil in ihnen Auffassung und Behandlung sich durchaus decken und einander mit innerster Nothwendigkeit bedingen, die aber bei den neuen Nachahmern nichts als willkürliche, rein conventionelle, gleißnerische Manier ist! Anfänglich, als Goethe meinte, dieses Zurückgreifen auf die vorrafaelische Kunst solle nur eine Vorschule sein, um sich von ihr aus desto kräftiger in höhere Regionen zu erheben, war er billig und nachsichtsvoll; warm und theilnehmend wies er in jenem ersten Briefe an Cornelius den jungen Künstler von der älteren Weise auf die geläuterte Formentiefe Dürer's und der gleichzeitigen Italiener. Als er aber sah, daß die Meisten dieser im modischen Irrsal befangenen Kunstjünger auf Rafael und Tizian vornehm herabblickten und deren Formen- und Farbenschönheit als Verderb und Abfall bezeichneten, da ergrimmte seine schönheitverlangende Seele, und Meyer schrieb mit Goethe's voller Zustimmung in jenem Aufsatz, daß sie niemals den gesunden Sinn überreden würden, daß ein Gemälde darum erbaulicher oder vaterländischer sei, weil die Anordnung kunstlos, die Haltung und Wirkung von Licht und Schatten fehlerhaft, das Colorit des Fleisches eintönig, die Farben der Gewänder nicht auf die erforderliche Weise gebrochen und das Ganze eben deswegen

flach und unfreundlich ausfalle. In den Aphorismen zu Kunst und Alterthum sagt Goethe: »Löste sich doch in jeder italienischen Schule der Schmetterling aus der Puppe los, und wir Deutschen sollen uns nur dann für Original halten, wenn wir uns nicht über die Anfänge erheben; sollen wir ewig als Raupen herumkriechen, weil einige nordische Künstler ihre Rechnung dabei finden?« Und in einem Gespräch mit Eckermann ruft er mit ausdrücklicher Bezugnahme auf dieses Kunstwesen einmal ärgerlich aus: »Niebuhr hat Recht gehabt, wenn er eine barbarische Zeit kommen sah; sie ist schon da, wir sind schon mitten darinnen; denn worin besteht die Barbarei anders als darin, daß man das Vortreffliche nicht anerkennt?«

In den Gesprächen mit Eckermann (Bd. 1, S. 293) findet sich auch ein treffliches Wort gegen die heutige neue Gothik, welche sich so gern nicht blos für die ausschließlich christliche, sondern auch für die eigenartig deutsche Kunst ausgiebt, obgleich die Wissenschaft längst dargethan hat, daß die Gothik nordfranzösischen Ursprungs ist. Goethe nennt diese neue Gothik eine Art Maskerade, die mit dem lebendigen Tage in Widerspruch stehe und, wie sie aus einer leeren und hohlen Gesinnungsweise hervorgehe, so auch darin bestärke.

Es ist sehr zu bedauern, daß Goethe den nächsten Erfolg seines Angriffs sich selbst erschwert und geschmälert hatte. Meyer, welcher in Goethe's Auftrag den vielverrufenen Aufsatz über die neudeutsche religiös-patriotische Kunst schrieb, sprach nur als Mann der Mengs'schen Schule. So gewann es den Anschein, als sei es der unmächtige Zornausbruch eines veralteten, mit Recht beseitigten Standpunktes. Einsichtig und treffend schrieb Sulpiz Boisserée (Bd. 2, S. 174) nach dem Erscheinen dieses Aufsatzes an Goethe, daß es eine Einseitigkeit sei, wenn dieser Aufsatz den Nachahmern italienischer und deutscher Kunst einzig die hellenische als Kanon gegenüberstelle; dadurch würden

die Gegner nie belehrt und besiegt, sondern nur erbittert. »Wir beklagen,« fährt Boisserée fort, »daß nicht, wie wir erwartet hatten, Sie selbst diesen Aufsatz unternommen haben; denn nur Sie mit Ihrem großen Sinn, empfänglich für alles Aechte, in welcher Gestalt es auch erscheine, nur Sie waren im Stande, die Aufgabe zu lösen und zwischen zwei Ultrapunkten die wahrhaft beseligende Mitte zu zeigen.«

Uebersetzen wir aber die Sprache Meyer's in die Sprache Goethe's, d. h. lösen wir den Kern aus seiner unzuträglichen Umhüllung, so erhalten wir den einfachen Satz: Nicht eine christelnde und alterthümelnde Kunst, sondern eine rein und frei menschliche, eine harmonisch schöne, eine auf die unvergänglichen Vorbilder der Antike und der Renaissance gebaute.

Goethe war in der bildenden Kunst nicht ein Führer wie in der Dichtung und in einigen Fragen der Naturwissenschaft. Aber er war auch nicht, wie jetzt die Sage geht, ein in seinem Verhältniß zur bildenden Kunst seiner Zeit Zurückgebliebener, sondern ein in seiner durch ernste und anhaltende Bildungsmühen errungenen Kunsteinsicht durch die Zeitwirren Unbeirrter.

Und zuletzt noch ein Wort über Goethe's Stellung zu den Literaturbestrebungen seiner jüngeren Zeitgenossen.

Die letzten Hefte von Kunst und Alterthum sind vorwaltend Literaturfragen gewidmet. Es behagte dem Greis, in läßlich bequemer Weise tagebuchartig auszusprechen, was ihn drückte und was ihn erfreute.

Mit Unrecht macht man Goethe den Vorwurf, er habe sich mehr als billig abgewendet von den Bestrebungen Derer, die nach ihm gekommen. Verbindet man seine öffentlichen Aeußerungen in Kunst und Alterthum mit seinen Gesprächen mit Eckermann, so sieht man deutlich, daß er theilnehmend auf das allmäliche Emporkommen Uhland's, Rückert's, Platen's und Heine's achtet, ja daß er sogar einzelne junge Dichter wie August Hagen und

Karl Meyer mit einer liebevollen Zuvorkommenheit hervorhebt, welche die Folgezeit nicht eingelöst hat. Im Großen und Ganzen aber hat Goethe allerdings kein Hehl gemacht, daß ihm das junge deutsche Dichtergeschlecht nur ein Epigonengeschlecht war. Er vermißte tüchtigen inneren Gehalt, klare und zwingende Gegenständlichkeit; er rügte das Ueberwuchernde des schwächlich Subjectiven, er nannte das beginnende krankhafte Schwelgen im sogenannten Weltschmerz mit einem treffenden Wort Lazarethpoesie. »Mir will das kranke Zeug nicht munden, Autoren sollen erst gesunden.«

Wer kann es Goethe verargen, daß er angesichts dieser heimischen Irrungen gern in das Ausland schaute und daß er über die jungen deutschen Dichter Byron stellte, so wenig er sich auch über dessen wilde Ungebärdigkeit täuschte, und Moore und Walter Scott und Beranger und Manzoni.

Goethe war sich wohl bewußt, daß es besonders sein eigenes Dichten gewesen, das auf diese Ausländer befreiend und leitend eingewirkt habe. Auf Grund dieser Wahrnehmung sprach er jetzt gern von dem Beginn einer allgemeinen Weltliteratur und pflegte diesen Betrachtungen über die Weltliteratur das stolze Wort beizufügen, daß der Deutsche in dieser regen Ideenwanderung fortan mehr der Gebende als der Empfangende sei.

Wilhelm Meiſters Wanderjahre und der zweite Theil des Fauſt.

Im Jahr 1823 überſtand Goethe zwei ſchwere Krankheiten. Sein raſtloſer Arbeits- und Schaffenseifer blieb ungeſchwächt.

Am 22. October 1826 ſchreibt Goethe an Sulpiz Boiſſerée (Bd. 2, S. 445): »Da mich Gott und ſeine Natur ſo viele Jahre mir ſelbſt gelaſſen haben, ſo weiß ich nichts beſſeres zu thun als meine dankbare Anerkennung durch jugendliche Thätigkeit auszudrücken; ich will des mir gegönnten Glücks, ſo lange es mir noch gewährt ſein mag, mich würdig erzeigen und ich verwende Tag und Nacht auf Denken und Thun. Tag und Nacht iſt keine Phraſe; denn gar manche nächtliche Stunden, die ich dem Schickſal meines Alters gemäß ſchlaflos zubringe, widme ich nicht vagen und allgemeinen Gedanken, ſondern ich betrachte genau, was den nächſten Tag zu thun. Und ſo thue ich vielleicht mehr, und vollende ſinnig in zugemeſſenen Tagen, was ich zu einer Zeit verſäumt, wo man das Recht hat zu glauben oder zu wähnen, es gebe noch Wiedermorgen und Immermorgen.«

Und am 28. Januar 1827 ſchreibt Wilhelm von Humboldt an Welcker (Briefw. herausgeg. von Haym, S. 140): »Ich war zehn Tage in Weimar und täglich mehrere Stunden mit Goethe. Man kann ihn kaum in einer anderen Periode ſeines Lebens heiterer und zufriedener, beſchäftigter und thätiger geſehen haben. Seine Geſundheit iſt ganz wiederhergeſtellt, er iſt das Bild eines ſchönen und rüſtigen Greiſes. Die Herausgabe ſeiner Schriften ſetzt ihn in die erfreulichſte Thätigkeit.«

Zwei Obliegenheiten beſonders waren die Sorge und die Freude ſeines Alters, die Bearbeitung der Wanderjahre Wilhelm

Meiſters und die Fortführung und der Abſchluß der Fauſttragödie.

Die erſte Anregung zu den Wanderjahren iſt von Schiller ausgegangen. In einem Briefe vom 9. Juli 1796 hatte Schiller, indem er die Verwunderung ausſprach, daß Wilhelm, ein durchaus ſentimentaliſcher Charakter, in einem philoſophiſchen Jahrhundert ſeine Lehrjahre ohne Hilfe der Philoſophie vollende, die Forderung aufgeſtellt, der Dichter müſſe nun nur um ſo beſtimmter und nachdrücklicher hervorheben, daß Wilhelm trotzalledem in der That die für die Wechſelfälle des Lebens nöthige Selbſtändigkeit, Sicherheit, Freiheit und Feſtigkeit in ſich trage, oder, mit anderen Worten, daß er ſchon durch ſeine äſthetiſche Reife Realiſt genug ſei, um der Philoſophie nicht zu bedürfen. Und Goethe hatte geantwortet, daß dieſe Forderung eigentlich auf eine Fortſetzung des Werks deute, zu welcher er auch Idee und Luſt habe; vorläufig ſollten einige Verzahnungen darauf hinweiſen, daß die Geſtalten der Lehrjahre vielleicht künftig noch einmal auftreten würden.

Wir wiſſen nicht, inwieweit ſich bereits damals der Plan geſtaltete; er wurde mündlich zwiſchen den beiden Freunden verhandelt. Zunächſt war es wohl nur auf eine Reihe kleinerer Erzählungen abgeſehen, die, in einheitlichem Sinn geſchrieben, an Wanderungen Wilhelm's geknüpft werden ſollten. Wiederholt ſollte die Vorführung der mannichfachſten ſittlichen Wirren die Pflicht der Entſagung, d. h. die Pflicht ſittlicher Beſonnenheit und Maßhaltung, als den Grund- und Eckſtein aller Charakterbildung eindringlich vor Augen ſtellen; und in einige dieſer Wirren ſollte Wilhelm ſelbſt durch fördernde Theilnahme entwirrend und ſchlichtend eingreifen, um ſich als jener in ſich gefeſtete Charakter zu bewähren, deſſen Darlegung und Bethätigung Schiller mit vollem Recht als die unverbrüchliche Schlußidee der Lehrjahre verlangt hatte. Dies iſt der Urſprung

jener zu sehr verschiedenen Zeiten entstandenen Novellen, welche einen Hauptbestandtheil der Wanderjahre bilden. Allmälich aber erweiterte und vertiefte sich der Grundgedanke. Der Dichter beschränkt sich nicht mehr blos auf die Welt der Innerlichkeit, sein Blick richtet sich mehr und mehr auch auf das handelnde öffentliche Leben. Die Wendung tritt erst nach dem Sturz Napoleon's ein, nach der Wiederherstellung des Friedens. Ringsum der Druck der niederträchtigsten Restaurationspolitik; es war ein Friede ohne Glück, ohne Freiheit, ohne Wohlstand. Unter den Gebildeten erregte Opposition; in den ärmeren Volksklassen schreckhaft sich steigernde Auswanderung. Dazu das bedrohliche Kämpfen und Ringen neuer wirthschaftlicher und gesellschaftlicher Zustände, der Streit zwischen der Industrie und dem Feudalismus, der Zusammenstoß des Maschinenwesens und des Handwerks; man fühlte die Berechtigung und Unabwehrbarkeit des Neuen, und man wußte sich doch noch nicht klar Rechenschaft zu geben, ob das Emporkommende besser sei als das Untergehende. Wir gewinnen einen lebendigen Einblick in diese gährenden Stimmungen, wenn wir daran denken, daß eben jetzt in einem der geistvollsten Jünglinge jener Zeit, in Karl Immermann, der Entwurf jenes großen Zeitgemäldes entstand, welches er wenige Jahre nachher in seinen Roman »Die Epigonen« niederlegte. Goethe, so sehr er sich der Tagespolitik verschloß, war zu hell und scharfblickend und zu gemüthswarm und volksfreundlich, als daß er von diesen Dingen hätte unberührt bleiben können. Klar schaut er der Zeit und ihren brennenden Fragen ins Auge; klar und vor keiner noch so kühnen Folgerung zurückschreckend sucht er nach einer lichten Zukunft, sucht er nach neuen allgemeingiltigen Unterlagen des staatlichen und gesellschaftlichen Daseins. Am 19. Juni 1818 schreibt er an Voigt (Briefw., herausgeg. von O. Jahn 1868. S. 408), daß er sich in einer Fülle von Schriften und Werken über den Zustand der vereinigten Staaten

von Nordamerika befinde; es ſei der Mühe werth, in ſolch eine wachſende Welt hineinzuſehen. Es lag um ſo näher, die neu zuſtrömenden Eindrücke und Ideen in den Wanderjahren zu verarbeiten, da ja auch das letzte Buch der Lehrjahre bereits volkswirthſchaftliche Hoffnungen und Drangſale in Anregung gebracht hatte. Unverſehens ſchlang ſich um den beabſichtigten Novellencyklus ein politiſcher Roman, der ein ewig denkwürdiges Zeugniß iſt, wie dieſer gewaltige Menſch in einem Lebensalter, in welchem die Meiſten verknöchern oder ſich nur eintönig wiederholen, ſtets neue Ringe der Bildung anſetzte und ein unabläſſig Wachſender war.

Bereits die erſte Ausgabe von 1821 hat dieſe Doppelgeſtalt; noch mehr aber die in den Jahren 1826 — 1828 entſtandene Ausgabe letzter Hand.

Künſtleriſch zeigen die Wanderjahre überall die Spuren der Altersſchwäche. Einzelne Novellen freilich, wie namentlich das Idyllion vom Zimmermann Joſeph und das Märchen von der neuen Meluſine, gehören noch Goethe's beſter Zeit an und ſind von unvergleichlicher Lieblichkeit und Anmuth, Reinheit und Schönheit. Doch dem Ganzen fehlt Geſchloſſenheit der Compoſition. Zum Theil, wie wir aus Eckermann's Mittheilungen wiſſen, bunt zuſammengeraffte Manuſcriptvorräthe; zum Theil, wie die Abſchweifungen über die Lehrmeinungen des Neptunismus und Vulcanismus, die Empfehlung anatomiſcher Gypsabgüſſe, und ganz beſonders auch die mit Goethe's Anſicht von der Macht dämoniſchen Naturwaltens zuſammenhängende ſeltſame Geſtalt Makariens, ſtörende und willkürliche Einſchiebſel, die nur allzu ſehr bezeugen, wie mißlich jener oft von Goethe im Alter ausgeſprochene Grundſatz iſt, daß der Dichter die Fabel des Helden blos als eine Art von durchgehender Schnur benutze, um darauf aneinanderzureihen, was er Luſt habe. Ja, Goethe greift hier ſogar zu demſelben Nothbehelf, mit welchem Jean Paul

seinen Mangel an Compositionstalent zu beschönigen suchte; er führt sich als Berichterstatter und Herausgeber anvertrauter fremder Papiere ein. Die Motivirung ist lose und äußerlich, die Charakterzeichnung verblaßt; die Eigenheiten der Persönlichkeiten entwickeln sich nicht vor unseren Augen durch That und Handlung, sondern fast ausschließlich nur in Briefen und Tagebüchern. Alle Unarten des geschraubten Geheimrathsstils, der in den gleichzeitigen Briefen Goethe's so unangenehm hervortritt; selbst nachlässiger Satzbau.

Aber der Inhalt ist ein überraschender.

Novalis hatte Wilhelm Meisters Lehrjahre ein Evangelium der Oekonomie genannt. Die Wanderjahre setzen ihr ganzes Wesen darein, die Ehre dieses Vorwurfs zu verdienen.

Die Lehrjahre haben den schönen Menschen hervorgebracht; die Wanderjahre sollen die schöne Gesellschaft, den schönen Staat hervorbringen.

Im ersten Buch die Aufstellung des Ziels, insoweit es innerhalb des Bestehenden erstrebbar und erreichbar ist. Drei Einschnittspunkte heben sich scharf hervor. Zuerst am Eingang sehr bedeutsam das Idyllion von St. Joseph. Ein schlichter tüchtiger Handwerker, der still seinem Gewerbe nachgeht und sich darin nur um so inniger befriedigt fühlt, je sinniger er durch die angeborene Poesie, in welcher er sich überall mit den Wundern alter Legenden und heiliger Geschichten in Verbindung setzt, sein ganzes Dasein verklärt und durchgeistigt. Es ist der thätige Idealismus; der Zimmermann Joseph ist naiv, was Wilhelm und die Seinigen erst aus der Tiefe der Bildung erreichen sollen. Zweitens das Zusammentreffen Wilhelm's und Jarno's. Nicht in unbestimmtem Bildungsstreben, sondern in der bewußten Beschränkung auf feste gemeinnützige Berufsthätigkeit liegt das ächte und reine Bildungsideal; Vielseitigkeit ist nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel und Grundlage fruchtbringender und klar

wirkender Einſeitigkeit. Jarno wird Bergmann, Wilhelm wird Wundarzt. Drittens das Leben auf dem Gut des Oheims. Hier zum erſten Mal erklingt die tiefgreifende Frage nach der Stellung des Eigenthums. Der Dichter iſt ſehr weit entfernt von der Aufhebung des Privatbeſitzes, aber innerhalb deſſelben dringt er auf freiſinnigſte Selbſtloſigkeit. »Beſitz und Gemeingut«, das iſt der Wahlſpruch des Oheims. »Jede Art von Beſitz«, ſagt er, »ſoll der Menſch feſthalten, er ſoll ſich zum Mittelpunkt machen, von dem das Gemeingut ausgehen kann; er muß Egoiſt ſein, um nicht Egoiſt zu werden, er muß zuſammenhalten, damit er ſpenden könne. Was ſoll es heißen, Beſitz und Gut an die Armen geben? Löblicher iſt, ſich für ſie als Verwalter betragen. Dies iſt der Sinn der Worte Beſitz und Gemeingut; das Kapital ſoll Niemand angreifen, die Intereſſen werden ohnehin im Wettlauf ſchon Jedermann angehören.«

Und im zweiten Buch die Aufſtellung einer neuen Erziehungslehre. Wilhelm und alle die Menſchen, die in den alten Verhältniſſen groß wurden, haben ſich erſt durch unſägliche Kämpfe dieſe ſelbſtloſe Hingabe an das Ganze erringen müſſen; warum ſollen dieſe Kämpfe dem folgenden Geſchlecht nicht erſpart werden? Eine neue Erziehung thut Noth. Wilhelm reiſt in die pädagogiſche Provinz, um ſeinen Sohn Felix dort unterzubringen. Zunächſt handelt es ſich um die allgemein menſchliche Bildung, um die Erziehung zur Sittlichkeit. Will man den Grund und das Ziel der Erziehungsgrundſätze Goethe's verſtehen, ſo frommt es, auf ein Geſpräch zu verweiſen, das Goethe am 5. Auguſt 1815 mit Sulpiz Boiſſerée (Bd. 1, S. 259) führte. Er beklagte den Dünkel, der durch das philantropiniſtiſche Weſen erzeugt werde; aller Reſpect falle weg, Alles, was die Menſchen untereinander zu Menſchen mache. Was wäre denn aus mir geworden, ſagte er, wenn ich nicht immer genöthigt geweſen

wäre, Reſpect vor Anderen zu haben. Wo ſind da religiöſe, wo moraliſche und philoſophiſche Maximen, die allein ſchützen können? Gegen dieſen ſelbſtſüchtigen Dünkel ſucht Goethe anzukämpfen. Das Individuelle allerdings ſoll nicht unterdrückt werden, denn vernünftig iſt nur, was Jedem gemäß iſt; daher merken die Erzieher ſorgfältig auf die angeborenen Neigungen des Einzelnen, und die nivellirende Uniformkleidung wird mit Strenge ferngehalten. Jedoch das Individuelle darf ſich nicht anmaßlich aufſpreizen. Werther war ja nur daran zu Grunde gegangen, daß er ſein Herzchen wie ein krankes Kind hielt und ihm jeden Willen geſtattete. Und ſo ſpricht ſich die Summe dieſer Erziehungsweisheit in dem Gebot der drei »Ehrfurchten« aus, die nach allen Seiten hin den Kreis aller menſchenmöglichen Verhältniſſe und Pflichten umfaſſen, in der Ehrfurcht vor dem, was über uns iſt, in der Ehrfurcht vor dem, was unter uns iſt, und in der Ehrfurcht vor dem, was uns gleich iſt. Aus dieſen drei Ehrfurchten entſpringt dann naturgemäß die oberſte Ehrfurcht, die Ehrfurcht vor ſich ſelbſt, und jene entwickeln ſich abermals aus dieſer, ſo daß der Menſch zum Höchſten gelangt, was er zu erreichen fähig iſt, daß er ſich ſelbſt für das Beſte halten darf, was Gott und Natur hervorgebracht haben, ja daß er auf dieſer Höhe verweilen kann, ohne durch Dünkel und Selbſtheit wieder ins Gemeine gezogen zu werden. Sodann handelt es ſich um die Erziehung des Menſchen zum Bürger. Wer ſich dieſe Geſinnung der Ehrfurcht zu eigen gemacht hat, kann getroſt in einen beſtimmten Beruf eintreten. Wilhelm wird in die höhere Abtheilung der Erziehungsprovinz eingeführt, in die Erziehung zu geſonderter Berufsthätigkeit. Alles geht hier darauf hinaus, das ſchöne Gleichgewicht zwiſchen dem Idealen und Realiſtiſchen aufrecht zu erhalten; es gilt, weder Phantaſten, noch Philiſter, ſondern harmoniſche, im antiken Sinn gute und ſchöne Menſchen zu bilden. Die Baukunſt als die Kunſt, die

dem Handwerk am nächſten verwandt iſt, erſcheint als der Mittelpunkt. Drama und Theater, als die Kunſt des bloßen Scheins, wird ausgeſchloſſen. Und umgekehrt wird das Handwerk möglichſt zur freien Kunſt emporgehoben. Jeder blos handwerksmäßigen Arbeit wird ein muſiſches Gegengewicht geboten, wie denn bei faſt jeder Arbeit Geſang ertönt. Geht die Erziehung der Pferdezüchter z. B. vornehmlich auf Ausbildung des Sprachtalents, ſo iſt dies freilich barock ausgedrückt, an ſich aber iſt es die folgerichtige Durchführung und nur eine neue Spiegelung des einheitlichen Grundgedankens.

Zuletzt die Summe des Ganzen, die Organiſation der neuen Geſellſchaft. Sie geht von einem Bunde aus, welchem Wilhelm und der geſammte Freundeskreis der Lehrjahre angehören. Oberſtes Geſetz iſt, in irgendeinem Fach muß einer vollkommen ſein, wenn er Anſpruch auf Mitgenoſſenſchaft machen will. Der größte Theil gehört dem Handwerkerſtande an, und der herkuliſche St. Chriſtoph zeigt uns, daß auch der laſttragende Proletarier darin nicht vergeſſen iſt. Standesunterſchiede giebt es nicht; in dieſer »Aſſociation« gilt nur das Recht und der Adel der Arbeit. Gleichviel ob die Mitglieder dieſes Bundes mit Wilhelm und deſſen Freunden nach Amerika auswandern oder ob ſie ſich in den unbebauten Strecken der alten Welt anſiedeln oder ob gar einige derſelben ſich zum Bleiben in den bisherigen Wohnſitzen bewegen laſſen, ſie verfolgen überall die gleichen Zwecke mit den gleichen Mitteln. Der Dichter hat es übernommen, wenigſtens die Umriſſe ihrer Grundſätze und Einrichtungen zu zeichnen. Grund und Boden iſt die unerläßliche Vorausſetzung; er iſt durch den großen Güterbeſitz der Unternehmer geſichert. Doch iſt die Aufgabe, dem bewegten Leben, der Kraft und dem Erwerb der Arbeit, ſpornenden Antrieb und ungehinderte Entfaltung zu ſchaffen. Damit ein Jeder zur vollen und freien Bewegung und Verwerthung ſeiner Arbeitskraft komme, iſt ein

Centralcomité errichtet, das ihn in ſeinem Maße und nach ſeinen Zwecken aufklärt. Allen wird die größte Achtung für die Zeit eingeprägt. Die Familienkreiſe haben für ſtrenge Zucht und Sitte zu ſorgen; und wo dieſe nicht ausreichen, da greift eine muthige Obrigkeit ein, eine ſorgſame Polizei, die den Unbequemen beſeitigt, bis er begreift, wie man ſich anſtellt, um geduldet zu werden. Die Obrigkeit iſt niemals an einem und demſelben Ort; ſie zieht nach Art der deutſchen Kaiſer beſtändig umher, um Gleichheit in den Hauptſachen zu erhalten und in läßlichen Dingen einem Jeden ſeinen Willen zu geſtatten. So lange es möglich iſt, wird das Emporkommen einer Hauptſtadt vermieden. Stehende Heere giebt es nicht; alle Bürger ſind der Vertheidigungskunſt kundig.

Dies ſind die politiſchen Zukunftsträume der Wanderjahre. Allerdings noch durchaus phantaſtiſch. Aber auf die größere oder geringere Durchbildung kommt es nicht an. Es genügt die einfache Thatſache, daß ſich Goethe überhaupt in derartige Ideenkreiſe hineingeſponnen hat.

Mit Verwunderung ſehen wir, daß er, der bisher vorzugsweiſe immer nur der Dichter der inneren Seelenleiden und Bildungskämpfe geweſen, in ſeinem ſpäten Greiſenalter ſich eine neue Organiſation des Staats und der Geſellſchaft zum Gegenſtand angelegentlichſter Betrachtung macht. Und, was das Wunderbarſte iſt, er glaubt an dereinſtige Verwirklichung. »Einfach groß«, ſagt er, »iſt der Gedanke, leicht die Ausführung durch Verſtand und Kraft; das Jahrhundert muß uns zu Hilfe kommen, die Zeit an die Stelle der Vernunft treten und in einem erweiterten Herzen der höhere Vortheil den niederen verdrängen.«

Oft iſt daher Goethe als der Vorläufer und Parteigenoſſe der neueren ſocialiſtiſchen Lehren und Beſtrebungen bezeichnet worden. Die Berührungen liegen klar vor Augen. Im innerſten Grund iſt aber dieſer vermeintliche Socialismus Goethe's doch nur die Humanitätsidee des achtzehnten Jahrhunderts, auf das

Politiſche übertragen. Auch Wilhelm von Humboldt's Schrift über die Grenzen der Wirkſamkeit des Staats handelt nicht von Verfaſſung und Verwaltung, ſondern nur von der Nothwendigkeit geſellſchaftlicher Zuſtände und Einrichtungen, in denen jeder Einzelne ſich in ungebundenſter Freiheit nach ſeiner Eigenthümlichkeit entwickeln und verwerthen könne; der Staat hat nur die Obliegenheit, für Sicherheit zu ſorgen, für innere und für äußere.

Neben die Wanderjahre ſtellte ſich der zweite Theil des Fauſt.

Seit dem Auguſt 1824 hatte ſich die Idee der Fauſtdichtung wieder gemeldet. Manche Einzelheiten, wie der antikiſirende Theil der »Helena« und die Scenen, welche jetzt die erſten Scenen des fünften Akts bilden, ſtammen bereits aus dem Anfang des Jahrhunderts. Alles Uebrige fällt unmittelbar in die Zeit nach dem Schluß der Wanderjahre. Im Auguſt 1831 war das Ganze vollendet.

Es war Goethe, als ſchreite er mitten durch ſeine Träume hindurch, als er am Abend ſeines Lebens zu dieſer tiefſten und eigenthümlichſten Schöpfung ſeiner Jugendzeit zurückkehrte. Am 14. November 1827 ſchreibt er an Knebel: »Dieſes Werk kommt mir jetzt ebenſo wunderbar vor wie die hohen Bäume in meinem Garten am Stern, welche, obwohl noch jünger als dieſe poetiſche Conception, zu einer Höhe herangewachſen ſind, daß ein Wirkliches, welches man ſelbſt verurſacht hat, als ein Wunderbares, Unglaubliches, nicht zu Erlebendes erſcheint.«

Wie die Wanderjahre nicht blos die Fortſetzung, ſondern weſentlich die Erweiterung und Vertiefung der Lehrjahre waren, ſo ſollte auch der zweite Theil des Fauſt nicht blos die Fortſetzung, ſondern weſentlich die Erweiterung und Vertiefung des im erſten Theil niedergelegten Ideengehalts ſein. Hier wie dort das Heraustreten aus der Innerlichkeit in das handelnde öffentliche Leben, hier wie dort das ſehnende Ausſchauen nach einer glückserfüllteren Wirklichkeit des ſtaatlichen Daſeins.

In den Worten, mit welchen Goethe 1827 im sechsten Band von Kunst und Alterthum die erste Veröffentlichung der »Helena« begleitete, hat Goethe die Forderung, welche er von Seiten der Idee an sein Gedicht stellte, klar ausgesprochen. »Darüber«, sagte er, »mußte ich mich wundern, daß Diejenigen, welche eine Fortsetzung und Ergänzung des Faustfragments unternahmen, nicht auf den so naheliegenden Gedanken gekommen sind, es müsse die Bearbeitung eines zweiten Theils sich nothwendig aus der bisherigen kümmerlichen Sphäre ganz erheben und einen solchen Mann in höhere Regionen durch würdigere Verhältnisse durchführen.« Und Goethe ging weiter. Goethe steigerte diese Forderung in einer Weise, welche den innersten Lebensnerv des Gedichts empfindlich berührte. Nur in sehr bedingtem Sinn ist es wahr, wenn Goethe meinte, in diesem zweiten Theil seinen Helden, wie es erlaubt und geboten war, in höhere und breitere Weltverhältnisse gestellt zu haben. Die Allen sichtbare Thatsache ist, daß Faust in den vier ersten Akten fast ganz und gar in die untergeordnete Stellung eines Zuschauers herabgedrückt wird und daß sich statt seiner unversehens ein anderer Held einschiebt, ein sehr ideeller, aber dafür auch ganz unpersönlicher und individualitätsloser. Ist es die wunderbare Kraft und Tiefe des ersten Theils, daß Faust eine vollausgeprägte glaubliche Persönlichkeit und doch zugleich der symbolische Träger des strebenden Menschengeistes und der allgemeinen Menschheitsidee ist, so wird in diesem zweiten Theil nunmehr die Menschheitsidee selbst der Held. An die Stelle der Geschichte Faust's tritt die Geschichte der Hauptrichtungen der menschheitlichen Entwicklung; an die Stelle einer Tragödie tritt eine dichterisch behandelte Philosophie der Geschichte.

Keine Frage, daß durch diese Steigerung das Gedicht an Tiefe des Gehalts gewann; aber es war eine Steigerung, welche den Reif dichterischer Darstellbarkeit durchbrach. Wenn der

zweite Theil des Faust an dichterischer Kraft und Wirksamkeit so unendlich weit hinter dem ersten Theil zurücksteht, ja wenn er zuweilen sich in das fast unerträglich Matte und Gestaltlose verliert, so daß er niemals warm in die Herzen gedrungen ist, so ist dies nicht ausschließlich der zitternden Hand des Alters zuzuschreiben, sondern ebensosehr der Natur und der Fassung des Stoffs selbst. Es ereignete sich, was Schiller in einem Briefe vom 23. Juni 1797 scharfblickend vorausgesagt hatte; die Fortsetzung des Faust wurde eine lehrhaft philosophirende Ideendichtung, in welcher die schöpferische Phantasie sich zum Dienst der Vernunftidee bequemen mußte. Statt der folgerichtig in sich selbst fortschreitenden Handlung nur eine lose, durch spitzfindige Verstandesklügelei zusammengekünstelte Reihe gesonderter Bilder und Phantasmagorien, die, wie Eckermann einmal in seinen Gesprächen (Bd. 2, S. 264) sich unter Zustimmung Goethe's ausdrückt, wohl aufeinander wirken, aber doch einander wenig angehen. Und statt der lebenswarmen und hell plastischen Gestaltung, welche den ersten Theil auch dichterisch zu einer der großartigsten Schöpfungen macht, jetzt das üppigste Emporwuchern der seit langer Zeit in Goethe wurzelnden Unart, feste mythologische Ueberlieferungen willkürlich zu bildlichen Ausdrucksformen bestimmter Begriffe umzudeuten und sie durch diese eigenwillige Umdeutung zu schwankenden schattenhaften Allegorien zu verflüchtigen.

H. Düntzer hat mit kenntnißreichster Feinsinnigkeit in seinem trefflichen Faustcommentar bis in das Einzelste ausgedeutet, was der Dichter in den seltsamen Räthselkram hineingeheimnißt hat.

Wir fassen den Gedankengang in folgender Weise:

Der erste Akt ist die buntbewegte Exposition. Zuerst Anknüpfung an das Vorangegangene, Erwachen Faust's zu neuem Leben. Sodann in den Scenen des Mummenschanzes im kaiser-

lichen Palast die Darstellung der elenden politischen Zustände der Gegenwart. Der Staat verfällt; dem Kaiser und seinen Rathgebern und Schmeichlern ist es nur um Lust und Genuß zu thun, die Revolution ist das Streben des geknechteten Volks nach Rettung und ist doch selbst nur Unverstand und Zerstörung. Es folgt das Hinabsteigen Faust's zu den Müttern, zu den ewigen unwandelbaren Wesenheiten und Urbildern aller Dinge, die waren und sein werden. Die Mütter sind die Ideen im Sinn Plato's, die Kategorien. Diese tiefsinnige Scene soll sagen, daß die Erlösung und Verjüngung der gesunkenen Menschheit nur aus dem Tiefsten und Idealsten zu gewinnen ist; und zwar, wie in den letzten Scenen noch weiter ausgeführt wird, nicht in flüchtiger Oberflächlichkeit, sondern nur in ernster sittlicher Anspannung und Arbeit.

Von jetzt ab tritt daher das Wesen dieses Ideals selbst und das bald vorschreitende bald rückschreitende Ringen der Menschheit nach Erkenntniß und Erreichung desselben in den Vordergrund.

Im zweiten Akt das Werden und Wachsen der Natur und des Menschengeistes. Zwei Motive treten besonders hervor, die Schöpfung des Homunculus und die klassische Walpurgisnacht. Der Homunculus ist das Verlangen des noch Ungestalteten nach Gestalt, das Seufzen des noch blos Gedachten nach Dasein und Wirklichkeit, oder, wie ein Hegel'scher Philosoph sagen würde, das Streben aus dem »An sich« in das »Für sich«; der Homunculus verschwindet daher, nachdem in der klassischen Walpurgisnacht die ersten großen Erd- und Geschichtsrevolutionen zu festem maßgebendem Abschluß gekommen. Die klassische Walpurgisnacht aber ist die allegorische Darstellung der Urgeschichte, ist eine nach Goethe'scher Anschauung gemodelte Kosmo- und Theogenie. Drei verschiedene Gruppen bilden drei verschiedene Entwicklungsreihen. Die erste Gruppe ist das chaotische Durcheinander wilder unge-

stümer Naturkräfte, symbolisirt durch Greife, Ameisen, Arimaspen, Sphinxe; die zweite Gruppe ist der Eintritt des Menschen, symbolisirt durch Nymphen und Heroen; die dritte Gruppe ist einerseits die Entstehung der Wissenschaft, symbolisirt durch Thales und Anaxagoras, welche, der eine neptunistisch, der andere vulkanistisch, das Werden der Erde zu erklären suchen, und andererseits die Entstehung der Kunst, symbolisirt durch die Telchinen, durch die Doriden und durch die Wundergestalt Galatea's.

Folgerichtig fügt sich jetzt »Helena« als dritter Akt ein. Es ist das Leben der Menschheit im Ideal der Kunst, die Hoheit des Griechenthums, das christlich germanische Mittelalter, das Moderne mit seinem immer wieder auftauchenden Streit des Klassischen und Romantischen. Es ist ein falscher Zug, daß Goethe durch übel angebrachte Bescheidenheit sich verleiten ließ, nicht sich und Schiller, sondern Byron als Träger des modernen Kunstgeistes hinzustellen.

Mit dem vierten Akt betreten wir das Gebiet des Staats. Unzweifelhaft dachte der Dichter bei dieser Anordnung an Schiller's tiefsinnige Abhandlung über die ästhetische Erziehung des Menschen; durch die Schönheit zur Freiheit. Es war die wichtigste und unerläßlichste Aufgabe, welche sich dieser zweite Theil nach der ganzen Natur und Richtung seiner Grundidee zu stellen hatte. Es mußte eine Naturgeschichte des Staatslebens gegeben werden, wenigstens eine allegorisirende, wie der dritte Akt eine allegorisirende Naturgeschichte des Kunstlebens war. Leider aber ist zu sagen, daß diese Aufgabe nicht erfüllt ist. Dieser vierte Akt ist nur nach seinen Absichten zu beurtheilen, nicht nach seiner dichterischen Ausführung. Es ist das Letzte und entschieden das Schwächste, was Goethe geschrieben hat. Nur der Anfang gehört dem Frühling 1827 an; das Andere fällt in das erste Halbjahr 1831, d. h. in die trübe Zeit unmittelbar nach dem Tode des

Sohnes und nach der Wiedergenesung aus schwerer Krankheit. Vereinzelte unzusammenhängende Bilder von der Armseligkeit des alten deutschen Reichs; Anarchie, Aufruhr, Krieg, Streit zwischen Kaiser und Gegenkaiser, gleißende Mißregierung, habsüchtige Uebergriffe der Kirche. Eine matte Wiederholung des ersten Aktes.

Und nun der fünfte Akt, zum größten Theil aus den Jahren 1824 — 1826 stammend.

Auch er ist dichterisch unbedeutend. Er ist nicht ein Abschluß, sondern nur ein dürftiges Nothdach. Die Fausttragödie mußte Fragment bleiben, weil die Menschheitsidee eine ewige und unendliche ist. Je bewußter und eindringlicher sich im Lauf des Gedichts die Persönlichkeit Faust's zur allgemeinen Menschheitsidee vertieft und erweitert hat, um so widersprechender und verletzender ist es, wenn Faust zuletzt wieder in alle Schranken hinfälligen Einzeldaseins zurückgedrängt und eingeengt wird, wenn die Sorge um die Gesundheit ihn heimsucht, wenn er erblindet, wenn er in kläglicher Altersschwäche ins Grab sinkt. Die Rettung und Erlösung, die die Menschheit in rastlos fortschreitender Vervollkommnung und Läuterung sich selbst bringen soll, kann, auf das Einzeldasein angewendet, nur im Sinn des Dogmas als wunderthätige Gnadenerlösung dargestellt werden. Und Mephistopheles, statt von der ewig fortschreitenden und sich läuternden Menschheitsidee selbst überwunden zu werden, verliert nur sein Anrecht, weil er, bei dem Anblick der Engel von garstigem Gelüst überwältigt, den richtigen Augenblick versäumt, in welchem es galt, die Seele Faust's in Besitz zu nehmen. Im Jahr 1780 hatte Goethe, als der Maler Müller den Streit des Engel Michael und des Satan um den Leichnam Mosis gemalt hatte, diesen widerlichen Streit eine alberne Judensabel genannt, die weder Göttliches noch Menschliches enthalte. Aber die Idee, welche dieser fünfte Akt zur Darstellung und Verherrlichung

bringt, ist dieselbe tief bedeutsame Verweisung auf die letzten Ziele des wirkenden und schaffenden Idealismus, auf zweckvolle Thätigkeit und kühnen Fleiß des Einzelnen und auf Glück und Freiheit des staatlichen Gesammtlebens, die auch der innerste Lebensnerv der Wanderjahre ist. »Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.« Faust ist herausgetreten aus seiner stürmenden Innerlichkeit, aus seinem brütenden Grübeln, aus seiner trüben Leidenschaftswelt; in seinem wilden Streben nach Unendlichkeit hat er sich zu vernünftiger Beschränkung erzogen. In froher unermüdlicher Arbeit und Schaffensfreude kämpft er dem herrischen Meer fruchtbares Land ab; er gründet neue Ansiedelungen, strebenskräftige, freiheitsvolle.

„Ja, diesem Sinne bin ich ganz ergeben,
Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur Der verdient sich Freiheit wie das Leben
Der täglich sie erobern muß.
Und so verbringt, umrungen von Gefahr
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
Solch ein Gewimmel möcht ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, Du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Aeonen untergehn.
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück,
Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick."

Wenige Monate nach der Vollendung des Faust starb Goethe; am 22. März 1832, Abends um zwölf Uhr, fast dreiundachtzig Jahre alt.

Eckermann erzählt: »Am andern Morgen nach Goethe's Tode ergriff mich eine tiefe Sehnsucht, seine irdische Hülle noch einmal zu sehen. Sein treuer Diener schloß mir das Zimmer

auf, wo man ihn hingelegt hatte. Auf dem Rücken ausgestreckt, ruhte er wie ein Schlafender; tiefer Friede und Festigkeit waltete auf den Zügen seines erhaben edlen Gesichts. Die mächtige Stirn schien noch Gedanken zu hegen. Der Körper lag nackend in ein weißes Betttuch gehüllt. Der Diener schlug das Tuch auseinander, und ich erstaunte über die göttliche Pracht dieser Glieder. Die Brust überaus mächtig, breit und gewölbt, Arme und Schenkel voll und sanft muskulös, die Füße zierlich und von der reinsten Form, und nirgends am ganzen Körper eine Spur von Fettigkeit oder Abmagerung und Verfall. Ein vollkommener Mensch lag in großer Schönheit vor mir, und das Entzücken, das ich darüber empfand, ließ mich auf Augenblicke vergessen, daß der unsterbliche Geist eine solche Hülle verlassen. Ich legte meine Hand auf sein Herz, und ich wendete mich abwärts, um meinen verhaltenen Thränen freien Lauf zu lassen.«

Nie ist ein Menschenleben so tief und großartig, so rein und voll ausgelebt worden.

In Goethe erfüllte und vollendete sich, was der innerste Kern und die treibende Kraft der großen Aufklärungskämpfe des achtzehnten Jahrhunderts gewesen war.

Erst durch Goethe's tiefe und schönheitsvolle Dichtung haben wir wieder gelernt, was ein Leben der Weisheit und Schönheit ist, was es heißt, ein hoher und reiner Mensch sein. Und es wird noch gar vieler und noch gar gewaltiger geschichtlicher Wandlungen und Entwicklungen bedürfen, bevor wir in Bildung und Sitte, in Staat und Gesellschaft dieses hohe Menschheitsideal erreicht und verwirklicht haben.

614982